№ 17.

Экземпляръ Принца Александра Петровича С

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 1-я.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1897—1898 гг.

(ВОСЬМОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 1-я.

РЕДАКТОРЪ

А. Е. Молчановъ.

ИЗДАНІЕ

Дирекціи Императорскихъ театровъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая, 40.

1898.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

1272/1

Виссаріонъ Григорьевичъ Бѣлинскій.

Родился 30-го мая 1810 г. † 28-го мая 1848 г.

Факсимиле портрета, рисованнаго (за нѣсколько дней до кончины В. Г. Бѣлинскаго) г-жею Языковой и гравированнаго Смирновымъ.

Бѣлинскій, какъ театральный критикъ.

«Мы трудимся для будущаго историка русскаго театра и русской драматической литературы и надѣемся, что только наша театральная хроника дастъ ему истинно драгоцѣнные матеріалы».

Соч. Бѣлинскаго, IX, 209.

Эти строки Бѣлинскій написалъ, конечно, не отъ своего лица, а отъ лица того журнала, въ которомъ онъ въ то время велъ и литературную, и театральную критику. Но теперь эти строки, освященныя полувѣковой давностью, кажутся намъ особенно трогательными, какъ исполнившееся пророчество. Въ этой оцѣнкѣ своей работы звучитъ голосъ великаго любителя и знатока театра, тонкаго цѣнителя не одной драматической литературы, но и сценическаго искусства. Дѣйствительно, этой стороной своей дѣятельности Бѣлинскій рѣзко выдѣляется отъ всѣхъ своихъ продолжателей и послѣдователей, имена которыхъ произносятся вслѣдъ за его именемъ. Ни одинъ изъ нихъ не былъ театральнымъ критикомъ въ настоящемъ смыслѣ этого слова, т. е. не былъ театральнымъ рецензентомъ. Фактъ этотъ отчасти объясняется спеціализаціей театральной критики, которая сдѣлалась достояніемъ ежедневной печати; но во многомъ онъ объясняется и тѣмъ, что ни одинъ изъ послѣдующихъ руководителей въ нашей критической области не былъ такимъ страстнымъ, восторженнымъ поклонникомъ сцены, какимъ былъ Бѣлинскій. Едва-ли въ русской литературѣ можно найти болѣе горячія выраженія любви къ театру, чѣмъ нѣкоторыя строки, написанныя Бѣлинскимъ. Даже говоря о своихъ любимыхъ писателяхъ, касаясь самыхъ дорогихъ для него темъ, онъ

рѣдко возвышается до такой пламенной одушевленности, до такого поэтическаго энтузіазма, какъ въ тѣхъ страницахъ, которыя онъ посвящаетъ значенію театра. Мы не знаемъ болѣе пылкаго, болѣе беззавѣтнаго выраженія страсти къ театру, чѣмъ слѣдующія слова Бѣлинскаго, гдѣ онъ вспоминаетъ свое молодое увлеченіе театромъ:

«Театръ! театръ! какимъ магическимъ словомъ былъ ты для меня во время оно! какимъ невыразимымъ очарованіемъ потрясалъ ты тогда всѣ струны души моей, и какіе дивные аккорды срывалъ ты съ нихъ!.. Въ тебѣ я видѣлъ весь міръ, всю вселенную, со всѣмъ ихъ разнообразіемъ и великолѣпіемъ, со всею ихъ заманчивою таинственностью! Что передъ тобою былъ для меня и вѣчно-голубой куполъ неба, съ своимъ свѣтозарнымъ солнцемъ, блѣдноликою луною и міріадами томно-блестящихъ звѣздъ,—и угрюмо-безмолвные лѣса, и зеленыя рощи, и весслыя поля, и даже само море, съ своею тяжко-дышащею грудью, съ своимъ немолчнымъ говоромъ валовъ и грустнымъ ропотомъ волнъ, разбивающихся о неприступный берегъ?... Твои тряпичныя облака, масляное солнце, луна и звѣзды, твои холстинныя деревья, твои деревянныя моря и рѣки больше пророчили жадному чувству моему, больше говорили томящейся ожиданіемъ чудесъ душѣ моей!... Такъ сильно было твое на меня вліяніе, что даже и теперь, когда ты такъ обманулъ, такъ жестоко разочаровалъ меня, даже и теперь этотъ, еще пустой, но уже ярко-освѣщенный амфитеатръ, и медленно собирающаяся въ него толпа, эти нескладные звуки настраиваемыхъ инструментовъ, — даже и теперь все это заставляетъ трепетать мое сердце какъ бы отъ предчувствія какого-то великаго таинства, какъ бы отъ ожиданія какого-то великаго чуда, сейчасъ готоваго совершиться передъ моими глазами... А тогда!.. Вотъ съ послѣднимъ ударомъ смычка быстро взвилась таинственная занавѣсь, сквозь которую тщетно рвался нетерпѣливый взоръ мой, чтобъ скорѣе увидѣть скрывающійся за нею волшебный міръ, гдѣ люди такъ не похожи на обыкновенныхъ людей, гдѣ они или такъ невыразимо добры, или такіе ужасные злодѣи, и гдѣ женщины такъ обаятельно, такъ неотразимо хороши, что, казалось, за одинъ взглядъ каждой изъ нихъ отдалъ бы тысячу жизней!... Сердце бьется рѣдко и глухо, дыханіе замерло на устахъ,—и на волшебной сценѣ все такъ чудесно, такъ полно очарованія; молодое, неискушенное чувство такъ всѣмъ довольно, и, Боже мой! съ какою полнотою въ душѣ выходишь, бывало, изъ театра, сколько впечатлѣній выносишь изъ него!.. Но духъ движется, растетъ и мужаетъ, фантазія опережаетъ дѣйствительность; чувство горделиво оставляетъ

за собой и опытъ, и разсудокъ, и возможность; въ душѣ возникаютъ неясные идеалы, и духи лучшаго міра незримо, но слышимо летаютъ вокругъ васъ и манятъ за собою въ лучшую сторону, въ лучшій міръ» (Сочиненія Бѣлинскаго. М. 1874. IV, 176—177).

Если вообще можно признать справедливымъ мнѣніе, что критикъ переживаетъ по-своему, возсоздаетъ анализируемаго имъ писателя, то такое возсозданіе возможно лишь при извѣстномъ духовномъ сродствѣ критика и автора. Въ виду того, что единственный опытъ самостоятельнаго творчества былъ написанъ Бѣлинскимъ въ драматической формѣ, мы имѣемъ нѣкоторое право заключить, что въ душѣ его жила исключительная, прирожденная любовь къ театру, которая, не воплотившись въ самостоятельномъ творчествѣ, неизбѣжно должна была весьма ярко выразиться въ его критической дѣятельности. Отсюда исходитъ и тонкое пониманіе его величайшихъ произведеній нашей драматической литературы, и глубокая оцѣнка искусства театральнаго исполненія. Если талантъ драматурга считается особымъ, если можно такъ выразиться, спеціальнымъ проявленіемъ литературнаго творчества, то откликъ на драматическія произведенія, созвучіе, какое они вызываютъ въ душѣ критика, требуетъ также особыхъ, спеціальныхъ струнъ. Перечитывая Бѣлинскаго, мы видимъ, что эти струны въ его душѣ не переставали отзываться на все, касавшееся любимой имъ театральной сцены. Онѣ заставляли его писать не только о крупныхъ драматическихъ произведеніяхъ, но и о ничтожныхъ водевиляхъ, вести театральную лѣтопись, жить одновременно жизнью и Московской, и Петербургской сценъ. Поэтому все, написанное Бѣлинскимъ о театрѣ, составляетъ особую сторону его критической дѣятельности, которой нѣтъ у другихъ нашихъ критиковъ, потому что у нихъ не было такой врожденной, органической любви къ театру. Глядя на дѣло съ чисто театральной точки зрѣнія, мы должны отвести Бѣлинскому, пожалуй, еще болѣе высокое мѣсто, чѣмъ то, которое по праву отводится ему въ области литературной критики. Какъ литературный критикъ, онъ имѣлъ предшественниковъ и продолжателей, но какъ театральный критикъ, какъ писатель, всегда имѣвшій въ виду и драматическую литературу, и театральную сцену, онъ стоитъ совершенно особнякомъ. Вся жизнь современнаго ему театра отразилась въ его произведеніяхъ, въ которыхъ можно найти настоящій отчетъ и о дѣятельности сценическихъ писателей того времени, и о дѣятельности обѣихъ столичныхъ сценъ за тринадцать лѣтъ, обнимающихъ всю продолжительность литературной работы Бѣлинскаго. Становясь на исключительно театральную

точку зрѣнія, мы постараемся указать наиболѣе крупные штрихи въ картинѣ жизни нашего театра тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, набросанной рукою геніальнаго критика.

I.

Разборъ «Горе отъ ума» и «Ревизора».

Бѣлинскій любилъ сравненія и параллели, и въ этой формѣ изложилъ свои воззрѣнія и на два величайшія произведенія нашей драматической литературы. Статья, написанная по поводу выхода въ свѣтъ второго изданія «Горе отъ ума», появилась въ «Отечественныхъ Записках» 1840 года (Сочиненія Бѣлинскаго, III, 341—437),—слѣдовательно, въ то время, когда Бѣлинскій находился еще подъ властью нѣмецкаго идеализма, по преимуществу Гегелевскаго, когда «предметомъ поэзіи» была для него «дѣйствительность или истина въ явленіи». Подъ «дѣйствительностью» онъ подразумѣвалъ «все, что есть міръ видимый и міръ духовный, міръ фактовъ и міръ идей». «Разумъ въ сознаніи и разумъ въ явленіи,—словомъ, открывающійся самому себѣ духъ есть дѣйствительность; тогда какъ все частное, все случайное, все неразумное есть призрачность, какъ противоположность дѣйствительности, какъ ея отрицаніе, какъ кажущееся, а не сущее». Въ этомъ смыслѣ «матеріальная жизнь человѣка является міромъ призраковъ, а духовная—міромъ дѣйствительности». Съ такой точки зрѣнія, комедія «изображаетъ отрицательную сторону жизни, призрачную дѣйствительность».

Какъ образецъ комедіи, выражающей идею отрицанія жизни, идею призрачности, получившую подъ художническимъ рѣзцомъ автора свою объективную дѣйствительность, критикъ указываетъ «Ревизора». По его мнѣнію, комедія эта «представляетъ собою особый, замкнутый въ самомъ себѣ міръ». Для этого авторъ беретъ «изъ жизни своихъ героевъ такой моментъ, въ которомъ сосредоточивается вся цѣлостность ихъ жизни, ея значенія, сущность, идея, начало и конецъ»; такимъ моментомъ является ожиданіе и пріемъ ревизора. «Художественная обрисовка характера въ томъ и состоитъ»,—продолжаетъ критикъ,—«что если онъ данъ вамъ поэтомъ въ извѣстный моментъ своей жизни, вы уже сами можете разсказать всю его жизнь, и до, и послѣ этого момента». «Въ художественномъ произведеніи»,—говоритъ онъ далѣе, — «нѣтъ ничего произвольнаго и случайнаго, но все необходимо и логически вытекаетъ изъ его идеи. Каждое лицо въ немъ, способствуя развитію главной идеи, въ то же время есть и само себѣ цѣль, живетъ своею

особою жизнью». По мнѣнію критика, всѣ эти положенія Гегелевской эстетики вполнѣ примѣнимы и къ «Ревизору».

Улавливая сквозь эти Гегелевскіе тезисы собственныя мысли автора, непосредственное впечатлѣніе, какое производитъ на него картина провинціальныхъ нравовъ, нарисованная Гоголемъ, мы видимъ, что именно все правдивое и глубокое особенно восхищаетъ его въ ней. Трудно вѣрнѣе понять характеръ Городничаго, «его нравственное развитіе, его высшее понятіе о своихъ объективныхъ обязанностяхъ». Это — такое глубокое проникновеніе въ душу Гоголевскаго героя, такое пониманіе всѣхъ ея пружинъ, что талантливому актеру, исполняющему эту роль, для уясненія ея сущности, вполнѣ достаточно такой характеристики. Въ ней намѣчены всѣ важнѣйшіе моменты роковой ошибки плутоватаго Городничаго, ошибки, непонятной съ перваго взгляда, и все отношеніе Городничаго къ этой выдумкѣ двухъ глупыхъ городскихъ болтуновъ. Точно также, самъ того не замѣчая, Бѣлинскій не только изъясняетъ, но и рисуетъ намъ Хлестакова. Мы такъ и видимъ его, какъ онъ «робко и косвенными вопросами хочетъ узнать отъ Осипа, есть-ли у нихъ табакъ», «какъ онъ подличаетъ передъ трактирнымъ прислужникомъ, справляясь о его здоровьи и о числѣ пріѣзжающихъ въ ихъ трактиръ, и какъ ласково проситъ поторопиться принести ему обѣдать». «Какая сцена, какія положенія, какой языкъ!»—восторженно восклицаетъ критикъ, очевидно, видящій передъ собою эту сцену въ то время, когда онъ пишетъ о ней. Съ этой же точки зрѣнія онъ рисуетъ состояніе Хлестакова передъ появленіемъ Городничаго. «Можете представить, въ какой настроенности его воображенія входитъ къ нему Городничій... Въ высшей степени комическое положеніе!»—восхищается критикъ дѣйствительно высоко-комичной сценой, уже выражаясь не Гегелевскимъ, а простымъ, разговорнымъ языкомъ.

Далѣе, опять помимо правилъ нѣмецкой эстетики, онъ чисто театральнымъ чутьемъ отмѣчаетъ комизмъ сцены Анны Андреевны съ дочерью, у окна. Опредѣленіе этой, повидимому, незначительной сцены словами: «въ высшей степени комическая черта!»—конечно, говоритъ больше, чѣмъ дальнѣйшее восхваленіе ея разсужденіемъ о проникновеніи въ «таинственную глубину организаціи предмета» и о томъ, что въ сценѣ Анны Андреевны съ Добчинскимъ, «та и другой являются во всей своей призрачности». Съ такою же чуткостью критикъ указываетъ значеніе сцены между матерью и дочерью, совѣтующихся о туалетѣ,—сцены, «гдѣ окончательно и рѣзкими чертами обрисовывается сущность, характеръ и взаимныя отношенія матери и дочери».

Если онъ указываетъ съ проницательностью, недоступною другимъ критикамъ, тонкій комизмъ и характерность такихъ второстепенныхъ сценъ, то онъ долженъ еще восторженнѣе отнестись къ такой яркой, основной сценѣ пьесы, какъ вранье Хлестакова. И дѣйствительно, онъ говоритъ о ней: «Каждое слово, каждая черта во всемъ этомъ, общность и характеръ всего этого — торжество искусства, чудная картина, написанная великимъ мастеромъ, никогда не жданное, никѣмъ не подозрѣвавшееся изображеніе всѣми видѣннаго, всѣмъ знакомаго и, несмотря на то, всѣхъ удивившаго и поразившаго своею новостью и небывалостью!... Здѣсь характеръ Хлестакова — этого второго лица комедіи—развертывается вполнѣ, раскрывается до послѣдней видимости своей микроскопической мелкости и гигантской пошлости». Но послѣ этого литературнаго сужденія, онъ тотчасъ же прибавляетъ чисто театральное замѣчаніе: «Къ сожалѣнію, это лицо понято меньше прочихъ лицъ и еще не нашло для себя достойнаго артиста на театрахъ обѣихъ столицъ». Такое замѣчаніе, прерывающее литературный анализъ пьесы, могло вырваться только у критика, для котораго пьеса — не одно литературное, но и сценическое произведеніе, для котораго пьеса непремѣнно требуетъ сценическаго воплощенія. Точно также, изображая «апотеозъ» Городничаго, онъ заканчиваетъ словами: «Такъ проявляются грубыя страсти животной натуры! Это страсть—и страсть бѣшеная: у нашего Городничаго сверкаютъ глаза, въ голосѣ—тонъ изступленія, движенія—порывисты. Если не вѣрите—посмотрите на Щепкина въ этой роли». Такой нѣсколько простодушной ссылкой критикъ подтверждаетъ наше предположеніе, что онъ не отдѣлялъ драматическаго лица отъ его исполнителя, если это былъ «достойный артистъ», что талантливый актеръ былъ для него лучшимъ истолкователемъ автора. Замѣтимъ, что онъ съ особенными подробностями останавливается на анализѣ характера Городничаго, давая и въ разборѣ 5-го акта множество драгоцѣнныхъ указаній для исполнителя.

Впрочемъ, критикъ оговаривается, что все сказанное имъ о «Ревизорѣ» — «отнюдь не разборъ этого превосходнаго произведенія искусства», что онъ «старался намекнуть» на идею «Ревизора», «указать, по возможности, на цѣлость пьесы, какъ особаго, въ самомъ себѣ замкнутаго міра». Если авторъ не хотѣлъ исчерпать это произведеніе, а только «наскоро пробѣжалъ его», «зацѣпляясь» только «за отдѣльныхъ лицъ», то тѣмъ дороже для насъ, что въ этомъ бѣгломъ обзорѣ разсыпано такъ много сценическихъ указаній высокой цѣнности.

Въ своемъ разборѣ Бѣлинскій касается мимоходомъ также и комедій Фонвизина. Въ немногихъ строкахъ, посвященныхъ имъ, онъ указываетъ ихъ недостатокъ съ точки зрѣнія философской эстетики, а именно, что ни одна изъ нихъ «не представляетъ собою цѣлаго, замкнутаго собою міра», а только «пресмѣшную каррикатуру на глупость и невѣжество». Онѣ — «мастерскія сатиры на современное общество, а, слѣдовательно, и не комедіи». Этотъ приговоръ повторяется въ заключительныхъ словахъ: «Недоросль» и «Бригадиръ»—превосходныя, хотя и не безъ большихъ недостатковъ, произведенія литературы, но отнюдь не произведенія искусства». Какъ мы увидимъ, это раздѣленіе проводится Бѣлинскимъ во всѣхъ его разборахъ драматическихъ произведеній, и подъ перомъ такого критика разъясняетъ многое, оставшееся не яснымъ и для современниковъ, и для потомковъ его. На языкѣ Бѣлинскаго термины «литературный», «поэтическій» и «художественный» не были синонимами. Произведеніе, по мнѣнію его, могло быть «литературнымъ», т. е. написаннымъ по литературнымъ правиламъ, отличаться наблюдательностью и остроуміемъ, могло быть и «поэтическимъ», т. е. проникнутымъ поэзіей въ цѣломъ и въ частностяхъ, и всетаки не быть «художественнымъ».

Бѣлинскій не призналъ художественнымъ произведеніемъ и «Горе отъ ума», такъ какъ оно не было такимъ съ точки зрѣнія нѣмецкой критики, представителемъ которой онъ считалъ себя. «Теперь у насъ въ литературѣ господствуютъ и борятся два рода критики»,—говоритъ онъ,—«французская и нѣмецкая. Первая смотритъ на произведеніе съ исторической точки зрѣнія, т. е. объясняетъ его и производитъ ему оцѣнку вслѣдствіе разбора его отношеній къ современному обществу и къ частной жизни самого автора.... Нѣмецкая критика смотритъ на художественное произведеніе, какъ на нѣчто безусловное, въ самомъ себѣ носящее свою причину, свое оправданіе и свою оцѣнку, по мѣрѣ того, какъ оно выражаетъ собою общіе законы духа, явленія разума, и мѣряетъ его масштабомъ разумной мысли... Рѣшеніе вопроса: художественно или не художественно то или другое произведеніе литературы—подлежитъ совсѣмъ не французской, а нѣмецкой критикѣ, потому что рѣшеніе такого вопроса относится совсѣмъ не къ исторіи, а къ наукѣ изящнаго, имѣющей своимъ основаніемъ законы изящнаго, выводимые изъ разумной мысли».

Разсматривая «Горе отъ ума» съ послѣдней точки зрѣнія, критикъ сперва разсказываетъ содержаніе комедіи. Сцены между Софьей, Лизой,

Фамусовымъ и Молчалинымъ, предшествующія появленію Чацкаго, по его мнѣнію, «написаны мастерски и служатъ превосходною интродукціей къ комедіи; характеры и ихъ взаимныя отношенія обрисованы рѣзко и искусно». Но Чацкій уже съ первыхъ шаговъ возбуждаетъ его неодобреніе. По замыслу автора, онъ—человѣкъ свѣтскій и человѣкъ «глубокій», а, между тѣмъ, пріѣзжаетъ въ домъ отца молодой дѣвушки въ шесть часовъ утра, прямо съ дороги, и начинаетъ разговоръ съ ней упреками за холодный пріемъ. «Истинной и глубокой любви не видно ни въ одномъ его словѣ»,—прибавляетъ критикъ. Смѣшной кажется ему и сцена, въ которой Чацкій передъ Фамусовымъ «разливается потокомъ энергичныхъ выходокъ противъ стараго времени», и та, въ которой Фамусовъ «распространяется о Москвѣ монологомъ въ 54 стиха, гдѣ мѣстами... дѣлаетъ, за Чацкаго, выходки противъ общества, какія могли бы придти въ голову только Чацкому». Во всемъ второмъ актѣ критикъ не видитъ ничего «существеннаго», относящагося къ «дѣлу»... «Всѣ говорятъ, и никто ничего не дѣлаетъ». Страннымъ онъ находитъ и рѣшеніе Чацкаго—допытаться отъ Софьи, кого она любитъ: Молчалина или Скалозуба, какъ-будто дѣвушка, которая могла полюбить того или другого «стоитъ какого-нибудь вниманія, какихъ-нибудь хлопотъ». Онъ даже сомнѣвается въ томъ, что Чацкій дѣйствительно любитъ Софью, такъ какъ они ни въ чемъ «не могли сойтись и понять другъ друга». Любви онъ не видитъ ни въ одномъ словѣ Чацкаго, которыя, какъ скоро они выражаютъ чувство къ Софьѣ «обыкновенны, чтобы не сказать пошлы». «Чувство, любовь, ревность» Чацкаго представляются ему «бурей въ стаканѣ воды», и онъ нѣсколько разъ повторяетъ это сравненіе. Не умнымъ и безтактнымъ признаетъ онъ и объясненіе Чацкаго, когда тотъ допрашиваетъ Софью, кого она любитъ? Всѣ рѣчи Чацкаго на балу кажутся ему дѣйствительно достойными сумасшедшаго, какимъ его называютъ въ этомъ обществѣ; «онъ несетъ такую дичь, что всѣ уходятъ, а онъ остается одинъ, не замѣчая того». Недостойной «порядочнаго, по крайней мѣрѣ, не сумасшедшаго человѣка» онъ считаетъ и выходку Чацкаго, когда онъ бросается къ Софьѣ изъ-за колонны съ крикомъ: «Онъ здѣсь, притворщица!». Это, по его мнѣнію, «преуморительная комическая сцена, гдѣ самое смѣшное лицо—г. Чацкій».

Окончательный выводъ его, «оцѣнка», заключается въ томъ, что «Горе отъ ума» «не есть комедія, по отсутствію, или, лучше сказать, по ложности своей основной идеи; не есть художественное созданіе, по отсутствію само-

цѣльности, а, слѣдовательно, и объективности, составляющей необходимое условіе творчества. «Горе отъ ума»—сатира, а не комедія: сатира же не можетъ быть художественнымъ произведеніемъ»... «Но»,—заканчиваетъ онъ,—«Горе отъ ума» есть въ высшей степени поэтическое созданіе, рядъ отдѣльныхъ картинъ и самобытныхъ характеровъ, безъ отношенія къ цѣлому, художественно нарисованныхъ кистью широкою, мастерскою, рукою твердою, которая если и дрожала, то не отъ слабости, а отъ кипучаго, благороднаго негодованія, съ которымъ молодая душа еще не въ силахъ была совладать... Въ этомъ отношеніи «Горе отъ ума» стоитъ на такомъ же неизмѣримомъ и безконечномъ пространствѣ выше комедій Фонвизина, какъ и ниже «Ревизора»... Этотъ отзывъ онъ формулируетъ еще въ слѣдующихъ словахъ: «Горе отъ ума» есть произведеніе таланта могучаго, драгоцѣнный перлъ русской литературы, хотя и не представляющее комедію, въ художественномъ значеніи этого слова,—произведеніе, слабое въ цѣломъ, но великое своими частностями».

Впослѣдствіи Бѣлинскій нѣсколько измѣнилъ свое мнѣніе, когда отдѣлался отъ точки зрѣнія нѣмецкой эстетики, и не исключалъ «Горе отъ ума» изъ числа высоко-художественныхъ произведеній русской сцены; но взглядъ его на Чацкаго долго еще раздѣлялся большинствомъ и публики, и артистовъ. Исполненіе талантливыхъ артистовъ понемногу установило, если можно такъ выразиться, темпераментъ Чацкаго; но характеръ, внутренній смыслъ этого лица, отчасти разъясненъ былъ уже впослѣдствіи, съ помощью историческихъ и литературныхъ указаній и біографическихъ данныхъ о характерѣ самого автора.

Рискуя, что эта статья хорошо извѣстна нашимъ читателямъ, мы всетаки подробно остановились на ней, такъ какъ здѣсь выясняются многіе основные взгляды Бѣлинскаго. Его взглядъ на комедію и трагедію и отношеніе къ классицизму и романтизму еще рѣзче выражены въ мнѣніяхъ его о Шекспирѣ, Мольерѣ и Корнелѣ.

II.

Взгляды Бѣлинскаго на Шекспира и Мольера.

Отношеніе Бѣлинскаго къ «французской» критикѣ, какое мы видимъ въ только что изложенной статьѣ, и извѣстная нелюбовь его къ французамъ объясняютъ его неодобрительное, почти презрительное отношеніе къ Мольеру. Въ той же статьѣ, въ видѣ примѣра, онъ указываетъ на Мольеров-

скія комедіи. Отдавая справедливость автору, что «онъ дѣйствительно былъ человѣкъ съ большимъ талантомъ, съ неистощимою живостью и остротою французскаго ума», онъ находитъ, однако, что онъ «великъ въ частностяхъ, а не въ цѣломъ», что «его дѣйствующія лица не дѣйствительныя существа, а каррикатуры, такъ же, какъ его произведенія — сатиры, а не комедіи, такъ же, какъ онъ самъ поэтъ мѣстами, а не художникъ, который потому художникъ, что творитъ цѣлое, стройное зданіе, выросшее изъ одной идеи». Критикъ не отрицаетъ значенія такихъ характеровъ, какъ Гарпагонъ и Тартюфъ; хотя первый кажется ему только «мастерски написанной каррикатурой», а второй—настолько «не хитрымъ, что могъ обмануть только одного, и то потому, что этотъ одинъ—пошлый дуракъ». Но остальныя лица обѣихъ пьесъ — «резонеры, ходячія сентенціи» и «присочинены для главнаго». Въ этой статьѣ сужденіе о Мольерѣ авторъ заканчиваетъ слѣдующимъ приговоромъ: «У него никогда не было идеи, и поэзія для него никогда не была сама себѣ цѣль, но средство исправлять общество осмѣяніемъ пороковъ. Какой это художникъ!» (III, 392—393).

Однако, чрезъ шесть лѣтъ послѣ того, какъ написана была эта статья, когда уже Бѣлинскій давно освободился отъ вліянія «нѣмецкой критики», онъ призналъ и огромное литературное значеніе Мольера, и его геніальность. Онъ еще продолжалъ утверждать, что «ни одна комедія Мольера не выдержитъ эстетической критики, потому что всѣ онѣ больше *сдѣланы* (курсивъ автора), нежели созданы, часто сбиваются на фарсъ или, по крайней мѣрѣ, допускаютъ въ себѣ фарсы; пружины ихъ дѣйствія всегда искусственны и однообразны, характеры абстрактны, сатира слишкомъ рѣзко выглядываетъ изъ подъ формы поэтическаго изобрѣтенія и т. д. Но вмѣстѣ съ этимъ, Мольеръ имѣлъ огромное вліяніе на современное ему общество и высоко поднялъ французскій театръ, что могъ сдѣлать только человѣкъ не просто съ талантомъ, а съ геніемъ» (XII, 275). И мы понимаемъ, почему произошла такая перемѣна во взглядахъ критика, который нѣкогда отказывался признать Мольера «художникомъ», а теперь возводитъ его въ геніи. Объясненіе мы находимъ въ слѣдующихъ словахъ: «Ихъ (произведенія Мольера) надо не читать, а видѣть на сценѣ, потому что ихъ сценическое достоинство выше драматическаго» (тамъ же). Если недостаточное знакомство съ источниками произведеній Мольера и формами тогдашней драматической литературы во Франціи могло привести его къ неправильному воззрѣнію на достоинство творчества великаго комика, то ему, при его сцени-

ческомъ чутьѣ, надо было только увидѣть его пьесы на сценѣ, чтобы убѣдиться въ ихъ исключительныхъ сценическихъ достоинствахъ и значительно измѣнить свое мнѣніе о немъ. Поразительно своею вѣрностью для того времени является также и сужденіе о различіи между нашимъ и французскимъ театромъ: «У насъ», — говоритъ критикъ, — «есть нѣсколько высокохудожественныхъ комедій, которыя, по своему числу, не могутъ составить постояннаго репертуара для театра... У французовъ нѣтъ ни одной художественной комедіи, но за то есть театръ, который существуетъ для всѣхъ» (тамъ же, 276).

Сравнивая двѣ эти статьи 1840 и 1846 годовъ, мы видимъ разницу и въ общихъ взглядахъ критика на задачи драматическаго искусства. Въ первой изъ нихъ онъ ставилъ французамъ въ упрекъ, что они «увлекаются дневными интересами (les intérêts du jour), и каждое литературное произведеніе у нихъ есть рѣшеніе дневного вопроса (la question du jour), т. е. того, о чемъ говорятъ нынѣче»; между тѣмъ, какъ нѣмцы, пользовавшіеся въ то время безусловнымъ сочувствіемъ автора, «сосредоточиваютъ все свое вниманіе на интересахъ общихъ, міровыхъ, не преходящихъ». Впослѣдствіи (во второй указанной статьѣ) онъ уже такъ отзывался о французахъ, ознакомившись съ ихъ произведеніями на сценѣ: «Когда французъ пишетъ драматическую пьесу, не выходя изъ соціальнаго элемента, твердо держась своего національнаго созерцанія интересовъ и сущности современной жизни,—ему нѣтъ соперниковъ, онъ простъ, истиненъ, ловокъ, живъ, остроуменъ, блестящъ, трогателенъ, глубокъ; но за то, когда онъ залетитъ въ прошедшіе вѣка и къ чужимъ народамъ,—онъ ложенъ, вычуренъ, фразистъ, декламаторъ, эффектеръ, поверхностенъ, пустъ, скученъ....» (VI, 623).

Повидимому, это собраніе неодобрительныхъ эпитетовъ Бѣлинскій примѣняетъ къ романтикамъ и въ своемъ отзывѣ о французахъ, «залетающихъ въ прошедшій вѣкъ и къ чужимъ народамъ», имѣетъ въ виду Гюго. Еще за два года до этой статьи, въ 1844 году, онъ писалъ, по поводу появленія «Les Burggrafs» въ русскомъ переводѣ: «Геній г. Гюго, столько шумѣвшаго въ европейскомъ литературномъ мірѣ назадъ тому лѣтъ десять съ небольшимъ, теперь такъ низко упалъ» и т. д. (IX, 203).

Теоретически Бѣлинскій былъ безусловнымъ противникомъ и романтизма, и классицизма, какъ направленій современной ему литературы. Признавая міровое значеніе древне-греческому (классическому) и средневѣковому (романтическому) искусству, онъ въ тоже время находилъ, «что называть клас-

сиками поэтическихъ уродовъ, каковы были Корнель, Расинъ, Буало, Мольеръ, Кребильонъ, Вольтеръ, Дюсисъ, Аддисонъ, Попъ, Альфіери и подобные имъ, или называть романтиками Шекспира, Сервантеса, Байрона, Вольтеръ-Скотта, Купера, Гете, Пушкина могутъ только люди, воздоенные французскими идеями объ искусствѣ и не знающіе первыхъ началъ, азовъ науки изящнаго». Считая «очевиднымъ», что «классицизмъ» французовъ есть «псевдоклассицизмъ», онъ въ то же время считаетъ ихъ «не способными, по своему національному духу, проникнуть въ сущность свѣтлаго міра древнихъ грековъ». (III, 353—354). Но въ позднѣйшей статьѣ, о которой мы упоминали, онъ, по крайней мѣрѣ, на Корнеля смотритъ уже иначе. «Трагедіи Корнеля»,—говоритъ онъ,—«правда, очень уродливы по ихъ классической формѣ, и теоретики имѣютъ полное право нападать на эту китайскую форму». Но себя онъ уже не причисляетъ къ этимъ «теоретикамъ»; мало того: онъ утверждаетъ, что «теоретики жестоко ошиблись бы, если бы за уродливою псевдо-классическою формою Корнелевскихъ трагедій проглядѣли страшную внутреннюю силу ихъ паѳоса» (XII, 274—275). Нѣтъ надобности отмѣчать различіе между первымъ и вторымъ отзывами. Какъ только формула объ единствѣ формы и содержанія потеряла значеніе для Бѣлинскаго, какъ только онъ отрѣшился отъ взгляда о неразрывности формы и содержанія, онъ получилъ возможность распознать «страшную внутреннюю силу паѳоса» Корнеля.

Совершенно инымъ, непосредственнымъ, а слѣдовательно, цѣльнымъ и единымъ было отношеніе Бѣлинскаго къ Шекспиру. Онъ съ самаго начала смотрѣлъ на него собственными глазами, помимо «нѣмецкой критики», и свободно отдавался его обаянію. Онъ былъ самымъ восторженнымъ его почитателемъ и самымъ дѣятельнымъ его пропагандистомъ на русской сценѣ. Шекспировскіе образы дѣйствовали на него такъ сильно, что, по его собственному признанію, преслѣдовали его, «мерещились» ему. «Мнѣ на театрѣ сталъ мечтаться другой театръ, на сценѣ—другая сцена, а изъ-за лицъ, къ которымъ приглядѣлись глаза мои, стали мерещиться другія лица, съ такимъ чуднымъ выраженіемъ, такъ не похожія на жильцовъ здѣшняго дольнаго міра». Ему «рисовался въ полусумракѣ образъ какой-то страшной женщины, съ прекраснымъ лицомъ, распущенными волосами и открытой грудью», которая, «потирая обнаженной рукой другую руку, оледеняющимъ голосомъ шептала: «Прочь, проклятое пятно!». За нею «высился колоссальный образъ» Макбета... Ему слышался «умоляющій голосъ Дездемоны», «гармоническія слова любви» Ромео и Юліи, «страшныя слова отцовскаго проклятія царственнаго старца»... (IV, 177—

178). Это были «мечты» его молодости, когда «сердце его билось однимъ безконечнымъ, а въ душѣ жили высокіе идеалы». Когда онъ объ этомъ вспоминаетъ, для него наступили уже «лѣта суроваго опыта, обнажившаго передъ нимъ дѣйствительность», когда театръ пересталъ быть для него «храмомъ драматическаго искусства». Но это разочарованіе относится лишь къ сценическому выполненію. Шекспировскіе образы никогда не утрачивали для него своей обаятельности и силы.

Его безграничный восторгъ, его безусловное преклоненіе передъ Шекспиромъ выразились всего ярче въ статьѣ о «Гамлетѣ», по поводу появленія въ этой роли Мочалова (II, 477—586). Статья эта принадлежитъ къ самымъ пламеннымъ, къ самымъ неугасаемымъ страницамъ Бѣлинскаго и, съ самаго появленія ея, сдѣлалась классическою въ нашей литературѣ. Имя Шекспира не было безъизвѣстнымъ русской публикѣ, но съ нею еще въ первый разъ такъ рѣшительно говорили о немъ, какъ о «драматургѣ, остающемся безъ соперника», «обладающемъ даромъ творчества въ высшей степени, одаренномъ мірообъемлющимъ умомъ и объективностью генія». Для нея это было откровеніемъ, раскрывавшимъ передъ нею новыя, не замѣченныя ею до сихъ поръ перспективы въ искусствѣ. Съ этого времени безспорное первенство Шекспира, какъ драматурга, безусловное величіе его произведеній сдѣлались у насъ аксіомой и для критики, и для публики. Насколько мы этимъ обязаны Бѣлинскому, мы можемъ прослѣдить и въ литературѣ, и въ традиціяхъ московской публики, для которой эта статья была написана, которую она по преимуществу имѣла въ виду. Популярность «Гамлета», всегда собирающаго публику въ Малый театръ, исходитъ не отъ одной памяти о Мочаловѣ, о которомъ уже въ концѣ пятидесятыхъ годовъ начинали позабывать и у котораго не было сколько-нибудь достойнаго преемника на Московской сценѣ. Она переходила по традиціи отъ одного поколѣнія къ другому, и эта традиція оставалась живою и яркою, потому что она вела свое начало отъ написаннаго огненными буквами откровенія великаго критика. Кто бы ни игралъ Гамлета, за этимъ актеромъ зрителю всегда чудился «невысокій, блѣдный человѣкъ, съ такимъ благороднымъ и прекраснымъ лицомъ, осѣненнымъ черными кудрями, котораго голосъ то лился прозрачными волнами сладостной мелодіи... то превращался въ львиное рыканіе». Но актеръ, вызвавшій множество вдохновенныхъ строкъ Бѣлинскаго, рисовался въ воображеніи зрителя не иначе, какъ въ костюмѣ «датскаго принца». Онъ былъ популярнѣйшимъ олицетвореніемъ Гамлета; но публика, кромѣ того, сознательно или безсознательно

чувствовала и недосягаемую высоту «Гамлета», какъ «пьесы изъ пьесъ», которая разъ навсегда была истолкована ей. Если бы Бѣлинскій написалъ только одну эту статью, ея было бы достаточно для безсмертія его въ глазахъ любителя театра.

III.

Отношеніе Бѣлинскаго къ современнымъ ему русскимъ драматургамъ.

Бѣлинскій выступалъ въ ту эпоху, когда господство классицизма на нашей сценѣ уже окончилось и когда приходилось считаться только съ романтизмомъ. Онъ не могъ быть сторонникомъ и этого послѣдняго, какъ порожденія французской литературы, къ которой онъ, за немногими исключеніями, относился отрицательно. Если французскій классицизмъ казался ему «гнильемъ», то французскій романтизмъ представлялся ему «лихорадочнымъ, пьянымъ». Въ виду того, всѣ наши послѣдователи того и другого направленія были заранѣе осуждены въ его глазахъ. Осуждены были и авторы «передѣлокъ съ французскаго», и авторы комедій и трагедій, писавшіе не для литературы, а для театра. И въ вопросахъ преуспѣянія нашей сцены критикъ такъ же глубоко проникалъ въ самую сущность вопроса, какъ и тогда, когда онъ касался вопросовъ непосредственно литературныхъ. Способность его проникать взглядомъ до самаго корня дѣла не можетъ не поражать даже и нынѣшняго читателя. Мы уже привели выше его замѣчаніе по поводу сравненія французскаго театра съ нашимъ, повторявшееся множество разъ другими критиками. Какъ будто сейчасъ написанными кажутся и его замѣчанія объ авторахъ «передѣлокъ съ французскаго» и «оригинальныхъ комедій».

«Русскія передѣлки съ французскаго»,—читаемъ мы въ V томѣ, содержащемъ статьи 1841 года,—«нынѣче въ большомъ ходу: большая часть современнаго репертуара состоитъ изъ нихъ. Причина ихъ размноженія очевидна: публика равнодушна къ переводнымъ пьесамъ; она требуетъ оригинальныхъ, требуетъ на сценѣ русской жизни, быта русскаго общества. Наши доморощенные драматурги на выдумки бѣдненьки, на сюжетцы не изобрѣтательны: что же тутъ остается дѣлать? Разумѣется, взять французскую пьесу, перевести ее слово въ слово, дѣйствіе (которое, по своей сущности, могло случиться только во Франціи) перенести въ Саратовскую губернію или въ Петербургъ, французскія имена дѣйствующихъ лицъ перемѣнить на русскія»

(V, 410). «Оригинальныя» пьесы онъ ставилъ еще ниже, находя, что о нихъ «нечего и говорить. Въ передѣлкахъ, по крайней мѣрѣ, бываетъ содержаніе — завязка, узелъ и развязка; оригинальныя пьесы хорошо обходятся и безъ этой излишней принадлежности драматическихъ сочиненій» (тамъ же). «Если вѣрить нашимъ драмамъ»,—продолжаетъ онъ,—«то можно подумать, что на святой Руси все только и дѣлаютъ, что влюбляются и замужъ выходятъ за тѣхъ, кого любятъ; а пока не женятся, все ручки цѣлуютъ у своихъ возлюбленныхъ... Для чего же выводятся нашими драматургами эти злополучные любовники и любовницы? Для того, что безъ нихъ они не въ состояніи изобрѣсти никакого содержанія; изобрѣсти же не могутъ потому, что не знаютъ ни жизни, ни людей, ни общества, не знаютъ, *что* и *какъ* дѣлается въ дѣйствительности» (тамъ же, 412—413).

Бѣлинскій былъ особенно высокаго мнѣнія о комедіи, какъ о литературномъ родѣ, и, какъ художественному произведенію, ставилъ ей весьма высокія требованія, что мы могли видѣть изъ его отношенія къ «Горе отъ ума». Даже трагедія, требующая, повидимому, больше творческихъ силъ и, кромѣ того, историческихъ знаній, казалась ему дѣломъ болѣе легкимъ, чѣмъ комедія. «Хорошую трагедію»,—говорилъ онъ,—«такъ же мудрено написать, какъ и хорошую комедію; но легче написать посредственную трагедію, чѣмъ сколько-нибудь сносную комедію. Первая, т. е. посредственная трагедія, требуетъ лишь нѣкотораго жара и хорошаго стиха, а комедія, кромѣ того, еще и наблюдательности, знанія общества и, главное, юмора, который есть самъ по себѣ талантъ» (VII, 349).

Послѣднее замѣчаніе, какъ-будто случайно соскользнувшее съ пера критика, освѣщаетъ существенный недостатокъ многихъ произведеній комическаго рода и современныхъ Бѣлинскому, и написанныхъ въ послѣднее пятидесятилѣтіе. Мы не хотимъ касаться здѣсь нынѣшняго репертуара, но не трудно было бы доказать, что множество комедій нашего времени потому такъ неудовлетворительны и такъ недолговѣчны, что лишены, «главное, юмора». Для репертуара и временъ Бѣлинскаго, и нашего времени не утратили значенія и слѣдующія за приведенными выше слова его: «Наши комики всего менѣе знаютъ нравы даже того круга общества, среди котораго сами живутъ» (тамъ же, 349). «Имъ хочется сдѣлать свои пьесы смѣшными, но они только могутъ смѣшить публику какими-нибудь чудаками или оригиналами. Для этого они создаютъ характеры, какихъ нигдѣ нельзя отыскать, нападаютъ на пороки, въ которыхъ нѣтъ ничего порочнаго... А какіе идеалы

добродѣтелей рисуютъ они — Боже упаси! Съ этой стороны наша комедія нисколько не измѣнилась со временъ Фонвизина: глупые въ ней иногда бываютъ забавны, хоть въ смыслѣ каррикатуры, а умные всегда и скучны, и глупы...» (V, 413—414). И эта характеристика добродѣтельныхъ и порочныхъ, умныхъ и глупыхъ лицъ нашей комедіи была въ первый разъ высказана Бѣлинскимъ, и мы знаемъ, сколько разъ ее приходилось повторять потомъ...

Глубоко задумываться заставляетъ и взглядъ его на трагедію, или историческую драму, именно потому, что онъ не утратилъ своей силы и до настоящаго времени. «Трагики нашего времени»,—говоритъ онъ,—«представляютъ изъ себя такое же зрѣлище, какъ и комики: они изображаютъ русскую жизнь съ такою же вѣрностью и еще съ меньшимъ успѣхомъ... Главная причина ихъ неуспѣха — въ ошибочномъ взглядѣ на русскую исторію... Въ русской исторіи не было внутренней борьбы элементовъ, и потому ея характеръ скорѣе эпическій, чѣмъ драматическій» (V, 414—415). Удивительная вѣрность этого взгляда, какъ намъ хорошо извѣстно, подтверждается всею послѣдующей исторіей нашей исторической драмы, которой не одолѣлъ даже такой крупный драматическій талантъ, какъ Островскій, не говоря уже объ А. Толстомъ и другихъ писателяхъ, пробовавшихъ свои силы на этомъ поприщѣ. Если впослѣдствіи лица этихъ драмъ перестали быть французами и нѣмцами, какими казались Бѣлинскому лица трагедій Хомякова и Кукольника, то все же наша историческая драма не перестала быть драматизированной эпопеей.

Отъ драматурга Бѣлинскій требовалъ художественнаго творчества, въ томъ высокомъ смыслѣ, въ какомъ онъ понималъ его. «Если я не художникъ»,— говорилъ онъ, — «то какъ бы ни глубока и ни вѣрна была идея, которую я хочу высказать, — она затемнится; какъ бы ни пламенно было чувство, одушевляющее меня,—оно охладѣетъ, если я, наперекоръ моей натурѣ, буду силиться и натягиваться выразить то и другое въ лирическомъ стихотвореніи, въ поэмѣ, романѣ, драмѣ» (II, 389). Мы знаемъ, какъ это воззрѣніе, составляющее краеугольный камень литературной эстетики, часто забывалось потомъ и какъ мало оно понято современной критикой нашей драматической литературы.... А уже шестьдесятъ лѣтъ тому назадъ (въ 1838 г.) Бѣлинскій считалъ «непреложной истиной, что нельзя писать драму, не будучи поэтомъ». (тамъ же, 390).

Какъ «присяжный рецензентъ», онъ не оставлялъ безъ вниманія и пьесъ, поставлявшихся для сцены въ качествѣ сценическаго матеріала, и

отмѣчалъ громкій успѣхъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Со свойственною ему мѣткостью выраженія, онъ указывалъ, какъ общее правило, что въ каждомъ сезонѣ бываютъ двѣ-три «нашумѣвшія» пьесы; такія пьесы и тогда принадлежали обыкновенно однимъ и тѣмъ же авторамъ, «любимцамъ» публики. Но это предпочтеніе, оказывавшееся имъ театральной залой, ни мало не дѣйствовало на оцѣнку критика. Въ его рецензіяхъ разсѣяно множество безпощадныхъ замѣчаній по поводу произведеній этихъ «любимцевъ публики». Но поголовное осужденіе не было въ характерѣ критика, и онъ видѣлъ общую причину происхожденія этой своеобразной литературы въ системѣ бенефисовъ. «Въ бенефисахъ»,—говоритъ онъ,—«заключается одна изъ главныхъ причинъ упадка нашего сценическаго искусства, сценической литературы и сценическихъ талантовъ... Бенефиціантъ заказываетъ для своего бенефиса нѣсколько пьесъ разнымъ доморощеннымъ драматургамъ. Плата за эти пьесы—ничтожная, и драматургъ заботится только о томъ, чтобы спихнуть съ плечъ долой заказанную ему работу и, какъ говорится, отхватываетъ ее съ плеча... Литераторы не умѣютъ писать для театра иначе, какъ по бенефисному»... (IX, 217—218).

Къ переводнымъ пьесамъ Бѣлинскій относился также строго, не исключая и водевиля, который тогда пользовался особеннымъ успѣхомъ на нашей сценѣ. Онъ находилъ, впрочемъ, что хотя «водевиль не принадлежитъ къ сферѣ высшей поэзіи, высшаго искусства, и не можетъ быть художественнымъ произведеніемъ», но «можетъ быть поэтическимъ произведеніемъ, какъ арабеска, какъ виньетка Тони Жоано къ «Донъ Кихоту» (IV, 200). Тѣмъ не менѣе, «водевиль — прекрасная вещь только на французскомъ языкѣ, на французской сценѣ, при игрѣ французскихъ актеровъ. Подражать ему такъ же нельзя, какъ и переводить его... Если намъ случалось видѣть русскій водевиль, который ходилъ на собственныхъ ногахъ, то онъ всегда ходилъ на кривыхъ ногахъ» (V, 409—410).

Къ переводчикамъ классическихъ произведеній Бѣлинскій предъявлялъ высокія требованія. «Для совершеннѣйшаго перевода Шекспировыхъ драмъ стихами»,—говоритъ онъ въ примѣчаніи къ статьѣ о «Горе отъ ума»,—«надобно и переводчику быть Шекспиромъ; иначе переводъ его будетъ хоть сколько-нибудь невѣренъ,—невѣренъ или идеѣ, или формѣ, и всегда будетъ болѣе или менѣе субъективенъ... Если кому удастся перевести *какъ должно* (курс. авт.) Шекспирову драму стихами, это будетъ подвигъ, котораго одного достаточно для цѣлой жизни» (III, 362). Нѣкоторымъ противорѣчіемъ такому

взгляду на переводы Шекспира можетъ показаться отзывъ о переводѣ «Гамлета» Полевого. Очевидно, подъ вліяніемъ восторга, вызваннаго въ немъ возможностью увидѣть Мочалова въ роли Гамлета, и впечатлѣнія легкости и литературности передачи Шекспира Полевого, критикъ отнесся къ ней снисходительнѣе, чѣмъ сдѣлалъ бы это въ другое время. Онъ даже высказываетъ цѣлую теорію о томъ, что «переводы дѣлаются не для нѣсколькихъ человѣкъ, а для всей читающей публики, и переводчикъ долженъ строго сообразоваться со вкусомъ, образованностью, характеромъ и требованіями публики». Со свойственною ему пылкостью и смѣлостью, онъ продолжаетъ далѣе: «Если бы искаженіе Шекспира было единственнымъ средствомъ для ознакомленія его съ нашей публикой, — и въ такомъ случаѣ не для чего было бы церемониться; искажайте смѣло, лишь бы успѣхъ оправдалъ ваше намѣреніе: когда двѣ, три и даже одна пьеса Шекспира, хотя бы и искаженныя вами, упрочили въ публикѣ авторитетъ Шекспира и возможность лучшихъ, полнѣйшихъ и вѣрнѣйшихъ переводовъ той же самой пьесы, вы сдѣлали великое дѣло» (II, 295). Впослѣдствіи онъ уже иначе относился къ переводу Полевого, называя его «искаженнымъ и облизаннымъ» (IV, 36).

Мы не будемъ приводить его отзывовъ о Полевомъ, Кукольникѣ, Ободовскомъ, Кони и др. Для него ихъ пьесы были не «художественныя произведенія, вышедшія изъ законовъ необходимости», въ которыхъ «нѣтъ ничего случайнаго, ничего лишняго, ничего не достаточнаго, но все необходимое», — а «батарды искусства, эти красавицы по милости бѣлилъ, румянъ, сурьмы и накладныхъ формъ» (II, 384—385). Онѣ не удовлетворяли его еще и потому, что, съ его точки зрѣнія, сценическія произведенія должны были не только служить искусству, но и служить обществу. «Честь и слава художнику»,—говорилъ онъ,—«который употребляетъ свой высокій, данный ему Богомъ талантъ на осмѣяніе невѣжества и эгоизма, на исправленіе общества! Но еще болѣе ему чести и славы, если эта благородная цѣль гармонируетъ съ направленіемъ его таланта... если она у него не обдуманный разсчетъ, а безсознательный порывъ... Только подъ этимъ условіемъ его цѣль будетъ цѣлью художника, а не ремесленника, не поставщика на заказъ литературныхъ произведеній» (I, 527—528).

IV.

Отношеніе Бѣлинскаго къ сценическому искусству.

Великій критикъ, пишущій театральныя рецензіи, ведущій театральную лѣтопись изъ года въ годъ—явленіе настолько исключительное, что съ невольнымъ умиленіемъ смотришь на каждый отзывъ его о «шуткѣ-водевилѣ» и «оригинальномъ фарсѣ», на каждое замѣчаніе объ игрѣ второстепенныхъ и третьестепенныхъ актеровъ. Если любитель театра восхищается въ этихъ строкахъ несравненною тонкостью пониманія сценическаго исполненія, удивляется почти пророческой вѣрности его приговоровъ, то актеръ по профессіи находитъ въ нихъ дѣйствительно драгоцѣнныя указанія и истинные идеалы сценическаго искусства.

Какія требованія онъ ставилъ самому себѣ, какъ рецензенту, мы видимъ изъ приступа его къ разбору игры Мочалова въ «Гамлетѣ». «Не безъ нѣкоторой робости»,—говоритъ онъ,—«приступаемъ мы къ отчету объ игрѣ Мочалова: намъ кажется, и не безъ основанія, что мы беремся за дѣло трудное и превосходящее наши силы... Не подробный и обстоятельный отчетъ должны мы написать, не мнѣніе наше должны мы представить на судъ читателей, которые могутъ и принять, и не принять его: мы должны заставить ихъ повѣрить намъ безусловно, а для этого намъ должно возбудить въ душахъ ихъ всѣ тѣ потрясенія, вмѣстѣ и мучительныя, и сладостныя, неуловимыя и дѣйствительныя, которыми восторгалъ и мучилъ насъ по своей волѣ великій артистъ... Словомъ, намъ должно сдѣлать съ нашими читателями то же самое, что дѣлалъ съ нами Мочаловъ... Но для этого надобно имѣть душу вулканическую и страстную, и не только способную въ высшей степени страдать и любить, но и заставлять другихъ страдать и любить, передавая имъ свою любовь и свои страданія... Рецензенту надо сдѣлаться поэтомъ, и поэтомъ великимъ» (II, 525—526).

Бѣлинскій много требовалъ и отъ актера, передающаго великія созданія искусства. Характеръ творчества актера онъ опредѣлялъ, какъ «умѣнье вѣрно осуществить уже созданный поэтомъ характеръ»... (тамъ же, 528). «Сила и сущность сценическаго генія совершенно тождественна съ геніемъ прочихъ искусствъ, потому что, подобно имъ, она состоитъ въ этой всегдашней способности, понявши идею, найти вѣрный образъ для ея выраженія... Актеръ живетъ жизнью того лица, которое представляетъ. Для него существуетъ не идея

*

цѣлой драмы, но идея одного лица, и онъ, понявши идею этого лица объективно, выполняетъ ее субъективно. Взявши на себя роль, онъ уже—не онъ, онъ уже живетъ не своею жизнью, но жизнью представляемаго имъ лица...». «И, Боже мой»,—восклицаетъ онъ, словно пораженный сложностью задачи актера, которая открывается ему по мѣрѣ того, какъ онъ болѣе и болѣе всматривается въ нее, — «сколько средствъ требуетъ сценическое дарованіе! Мы не говоримъ уже о средствахъ матеріальныхъ, но необходимыхъ, каковы: крѣпкое сложеніе, стройный, высокій станъ, звучный и гибкій голосъ; для этого нужна еще организація огненная, раздражительная, мгновенно воспламеняющаяся; лицо подвижное, истинное зеркало всѣхъ чувствъ, проходящихъ по душѣ; способность любить и страдать глубокая и безконечная» (тамъ же, 530—531).

Легко понять, что идеальный актеръ, о которомъ онъ говоритъ, воплощался въ то время для него въ лицѣ Мочалова. Увлеченный его игрой, которой главнымъ двигателемъ было вдохновеніе, Бѣлинскій тогда такъ относился къ этому послѣднему: «Какъ всякій художникъ, актеръ творитъ по вдохновенію, а вдохновеніе есть внезапное проникновеніе въ истину... Актеръ можетъ вдохновляться только истинною, и, слѣдовательно, чѣмъ выше поэтъ, тѣмъ вдохновеннѣе долженъ быть актеръ, играющій созданную имъ роль, такъ какъ чѣмъ глубже истина, тѣмъ глубже должно быть и проникновеніе въ нее, а слѣдовательно, и вдохновеніе» (тамъ же, 532). Онъ «не вѣрилъ» тогда таланту актеровъ, одинаково хорошо играющихъ и хорошую, и плохую роль, и считалъ «несомнѣннымъ доказательствомъ таланта Мочалова» его «неумѣнье, безсиліе выдерживать не выдержанные или не конкретные характеры», а именно, давать «не цѣлую роль... а пять-шесть превосходнѣйшихъ мѣстъ». Впрочемъ, до представленія «Гамлета» онъ «съ большинствомъ голосовъ» считалъ это «недостаткомъ или неполнотою его дарованія», но послѣ этого представленія измѣнилъ свое мнѣніе.

Вся его знаменитая статья, которую мы цитируемъ, есть полный диѳирамбъ Мочалову, какъ-будто горящій тѣмъ же вдохновеніемъ, которымъ писатель восхищался въ артистѣ. Намъ пришлось бы переписать ее всю, если бы мы уступили желанію напомнить читателю всѣ мѣста ея, гдѣ описывается или характеризуется игра Мочалова. Она остается единственнымъ въ своемъ родѣ документомъ — подробнымъ отчетомъ о нѣсколькихъ послѣдовательныхъ представленіяхъ исполненія знаменитымъ трагикомъ величайшей Шекспировской роли. Въ этомъ отчетѣ мы видимъ всю работу актера отъ перваго

представленія, когда онъ показалъ Гамлета, художественно созданнаго великимъ актеромъ,—слѣдовательно, Гамлета живого, удивительнаго, конкретнаго, но не столько Шекспировскаго, сколько «Мочаловскаго», до девятаго представленія, когда Мочаловъ «вполнѣ постигъ тайну характера Гамлета и вполнѣ передалъ ее своимъ зрителямъ».

Читая эту единственную въ своемъ родѣ статью, мы не только видимъ актера, который заставляетъ присутствовать зрителей при великомъ творческомъ актѣ «постиженія тайны характера Гамлета», но и зрителя-критика, напряженно слѣдящаго за раскрытіемъ этой тайны, запечатлѣвающаго въ своей памяти каждое слово, каждый жестъ, каждую модуляцію голоса вдохновеннаго истолкователя Шекспира и уносящаго въ своей душѣ эту почти неуловимую амальгаму множества зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній. Такого рецензента, по крайней мѣрѣ, въ креслѣ русскаго театра никогда еще не сидѣло, и ни однимъ русскимъ критикомъ никогда не было создано чего-либо похожаго на эту геніальную рецензію. Изображенная въ ней фигура Мочалова выходитъ до такой степени громадной, подавляющей, живой, что мы схватываемъ только общее впечатлѣніе этой картины, не замѣчая ея подробностей. Мы не замѣчаемъ, что самая живость ея зависитъ отъ отчетливо фиксированныхъ впечатлѣній чрезвычайно зоркаго сценическаго глаза, т. е. любителя и знатока театра, умѣющаго подмѣтить и мгновенно оцѣнить всѣ детали игры, отъ крупныхъ до мелкихъ штриховъ, ускользающихъ отъ вниманія обыкновеннаго зрителя. Чтобы оцѣнить чисто спеціальную тонкость этихъ замѣчаній, достаточно взглянуть съ такой точки зрѣнія на рецензію игры Мочалова въ «Отелло». Авторъ не увлеченъ здѣсь ни величіемъ исполненія, ни величіемъ пьесы: онъ—только рецензентъ, разбирающій игру актера, онъ хочетъ «только выразить впечатлѣніе», произведенное на него представленіемъ Отелло. И, дѣйствительно, онъ сцена за сценой отмѣчаетъ исполненіе главнаго лица, говоритъ, гдѣ онъ былъ «сухъ», какія мелочи были у него «потеряны», гдѣ у него были «проблески и вспышки» вдохновенія, гдѣ виновникомъ неудовлетворительнаго впечатлѣнія былъ онъ самъ, а гдѣ—неудачная постановка и т. д. (II, 579—585).

Устанавливая общее заключеніе своей оцѣнки игры Мочалова, Бѣлинскій, по своему «глубокому убѣжденію, почиталъ дарованіе этого артиста великимъ и геніальнымъ» (тамъ же, 587). Это — уже позднѣйшій и, если можно такъ выразиться, кульминаціонный отзывъ критика о Мочаловѣ; онъ относится къ 1838 году. Но у насъ есть отзывъ 1835 года, когда Бѣ-

линскій упоминаетъ о немъ по случаю пріѣзда въ Москву Каратыгина и проводитъ параллель между петербургскимъ и московскимъ трагиками. Перваго онъ относитъ къ талантамъ «случайнымъ», а послѣдняго—къ «самобытнымъ», хотя и прибавляетъ, что онъ—«талантъ не выработанный, односторонній». Увлеченіе Мочаловымъ въ роли Гамлета, заставившее критика назвать артиста «великимъ и геніальнымъ», не измѣнило этого безпристрастнаго, соотвѣтствовавшаго дѣйствительности отзыва. Отдавъ должное поразительнымъ вспышкамъ вдохновенія Мочалова въ «Гамлетѣ», критикъ не сдѣлался его безусловнымъ поклонникомъ, не повторялъ этого восторженнаго отзыва всегда и при всякой оцѣнкѣ игры Мочалова. Въ слѣдующемъ (1839) году онъ говоритъ о немъ: «Игра Мочалова иногда есть откровеніе таинства, сущности сценическаго искусства, но часто бываетъ и его оскорбленіемъ... Мочаловъ всегда падаетъ, когда его оставляетъ его вулканическое вдохновеніе...» (III, 177). Таково же было, въ сущности, его «окончательное» мнѣніе, которое онъ высказалъ о Мочаловѣ по поводу извѣстія о его смерти и не задолго до своей собственной кончины. «Сценическое искусство»—писалъ онъ,—«понесло въ Мочаловѣ горькую утрату. Это былъ человѣкъ съ необыкновеннымъ, огромнымъ талантомъ, какіе являются рѣдко... Одни видѣли въ немъ высшую степень совершенства, до какого только можетъ доходить трагическій талантъ; другіе видѣли въ немъ совершенно бездарнаго актера». Первое мнѣніе онъ находилъ «преувеличеннымъ», но прибавлялъ, что въ немъ «въ тысячу разъ больше истины», хотя, впрочемъ, считалъ, что и послѣднее «существуетъ не безъ основанія». «Дѣло въ томъ»,—пояснялъ онъ,—«что, получивши отъ природы огромный талантъ и богатыя средства для представленія трагическихъ ролей, Мочаловъ съ молодыхъ лѣтъ имѣлъ несчастье пренебречь развитіемъ своего таланта и обработкою своихъ средствъ, ничего не сдѣлавъ во-время, чтобы овладѣть ими...» (XII, 191—192)... «Самообладанія своими средствами актеръ можетъ достичь только успѣшнымъ и долговременнымъ изученіемъ своего искусства. Этого-то изученія и не доставало Мочалову, чтобы быть истиннымъ чудомъ сценическаго искусства. И потому онъ давно уже шелъ назадъ, вмѣсто того, чтобы идти впередъ» (тамъ же, 194). Какъ мы видимъ, даже и оплакивая любимаго артиста, критикъ не уступаетъ чувству скорби, которое заставляетъ забывать о недостаткахъ умершаго, и вспоминаетъ о нихъ наряду съ его достоинствами. Характерно, что и въ этой некрологической замѣткѣ авторъ не пропускаетъ случая напомнить о внѣшнихъ сценическихъ данныхъ Мочалова, его удивительно богатомъ и

гибкомъ голосѣ, красивомъ, чрезвычайно подвижномъ лицѣ и даже «крѣпкомъ здоровьи—обстоятельствѣ очень важномъ для трагическаго актера»,—прибавляетъ онъ. Другими словами, возсоздавая его образъ въ то время, когда его уже не было въ живыхъ, критикъ воспроизводитъ его не въ отвлеченномъ, а въ чисто сценическомъ видѣ, разъясняетъ впечатлѣніе, оставленное имъ и внутренними, и внѣшними качествами.

Оставаясь, на самомъ дѣлѣ, при одномъ и томъ же мнѣніи о Мочаловѣ, обаянію котораго онъ только въ теченіе одного сезона подчинялся безусловно, Бѣлинскій болѣе замѣтно измѣнилъ свое мнѣніе о другомъ знаменитомъ трагикѣ того времени, петербургскомъ артистѣ Каратыгинѣ. Очевидно, когда онъ давалъ первый отзывъ объ игрѣ Каратыгина, по поводу его гастролей въ Москвѣ, въ 1835 году, у него еще не выработался взглядъ на подготовку артиста, на пріобрѣтеніе имъ «самообладанія своими средствами» путемъ «успѣшнаго и долговременнаго изученія своего искусства». Каратыгинъ тогда еще не выяснился для нашего критика, который только сравнивалъ его съ Мочаловымъ и признавалъ артистическое первенство послѣдняго, какъ таланта «самобытнаго», передъ Каратыгинымъ, талантомъ «случайнымъ». «Каратыгинъ»,—говорилъ онъ,—«талантъ случайный, не призванный, успѣхъ котораго зависитъ отъ огромныхъ природныхъ средствъ, т. е. роста, осанки, фигуры, крѣпкой груди, и отъ образованности, ума, сметливости и смѣлости» (I, 513). «Каратыгинъ»,—продолжаетъ онъ,—«ни въ одной роли не бываетъ несносенъ, но это происходитъ скорѣе не отъ всесторонности таланта, но отъ недостатка истиннаго таланта... Здѣсь я вижу не талантъ, не чувство, а чрезвычайное умѣнье побѣждать трудности» (тамъ же, 514). Въ роли Карла Моора Каратыгинъ показался ему даже рѣшительно дуренъ: «Ни одного слова, ни одного монолога, отъ котораго бы забилось сердце, поднялись дыбомъ волосы, вырвался тяжкій вздохъ»,—жалуется критикъ (тамъ же, 516). Тогда, видимо, дѣйствіе артиста на непосредственное чувство зрителя онъ ставилъ всего выше и главнымъ образомъ требовалъ его. Съ этой точки зрѣнія, Каратыгинъ не удовлетворялъ его. Характеръ игры Каратыгина,—повторяетъ онъ, — «преодолѣвать трудности, дѣлать все изъ ничего. А для этого, разумѣется, нужны одни эффекты, одно искусство, обдуманность, предварительное изученіе роли, созданной не авторомъ, но актеромъ. Смотря на его игру, вы безпрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы»... «Гдѣ нѣтъ истины, природы, естественности»,—поясняетъ онъ свою мысль,—«тамъ нѣтъ для меня очарованія», и заканчиваетъ такъ: «Давайте мнѣ

актера-плебся, не выглаженнаго лоскомъ паркетности, а энергическаго и глубокаго въ своемъ чувствѣ» (I, 521—522).

Послѣдними словами достаточно выражается тогдашнее воззрѣніе Бѣлинскаго на сценическое искусство въ тѣсномъ смыслѣ слова. Онъ требовалъ полнаго равновѣсія между талантомъ, т. е. творчествомъ, и внѣшнею отдѣлкою роли. При такомъ пониманіи работы артиста, ни Мочаловъ, ни Каратыгинъ неудовлетворяли критика: первый—своей не выработанной, а послѣдній—слишкомъ внѣшней игрой. Однако, съ теченіемъ времени взгляды Бѣлинскаго нѣсколько измѣнились. Это произошло съ его переселеніемъ въ Петербургъ, гдѣ онъ могъ пріобрѣсти болѣе обширную театральную опытность, ознакомившись съ русской петербургской и французской драматическими труппами. Отчасти и Каратыгинъ содѣйствовалъ перемѣнѣ этого взгляда. Отзывы объ его игрѣ, написанные въ Петербургѣ, уже выказываютъ иное отношеніе къ нему, чѣмъ при первомъ пріѣздѣ его въ Москву. Тогда онъ поставилъ ему въ упрекъ, что онъ «не бываетъ несносенъ ни въ одной роли», и все дарованіе его сводилъ къ «чрезвычайному умѣнью побѣждать трудности», а теперь онъ говоритъ о немъ: «Каратыгинъ за всякую роль берется смѣло и увѣренно, потому что его успѣхъ зависитъ не отъ удачи вдохновенія, а отъ строгаго изученія роли» (III, 177). Строгое изученіе роли, умѣніе владѣть своими средствами, независимо отъ случайности вдохновенія, уже вмѣняются ему въ достоинство. Такая существенная перемѣна въ воззрѣніи на художественное качество игры Каратыгина, была, повидимому, вызвана исполненіемъ роли Велизарія, которое Бѣлинскій видѣлъ уже въ Петербургѣ. Съ отличительной для него искренностью, онъ прямо высказываетъ, что «Каратыгинъ создалъ роль Велизарія». Уже съ настоящимъ восторгомъ говоритъ онъ: «Въ продолженіе цѣлой роли благородная простота, геройское величіе видны были въ каждомъ шагѣ, слышны были въ каждомъ словѣ, въ каждомъ звукѣ Каратыгина... Сцена, гдѣ поется романсъ Мерзлякова, была исполнена такого неотразимаго поэтическаго обаянія, о которомъ нельзя дать словами никакого понятія, — и это опять было дѣломъ Каратыгина» (тамъ же, 179 — 180). Это благопріятное впечатлѣніе еще усилилось игрою названнаго артиста въ роли Людовика XI, въ «Заколдованномъ домѣ» (трагедіи Ауфенберга, переведенной Ободовскимъ). Игра эта показалась критику «превосходной». «Каратыгинъ»,—объясняетъ онъ,—«какъ бы переродился въ этой роли. Игру его невозможно характеризовать словами, и надо видѣть, чтобы понять и оцѣнить верхъ драматическаго искусства и торжество его

таланта, являющагося въ этой роли въ своемъ апотеозѣ... Въ каждомъ словѣ, въ каждомъ жестѣ вы видите характеръ историческаго Людовика XI... Дивное искусство!»—заключаетъ онъ (III, 199—201).

Въ этомъ отзывѣ мы уже замѣчаемъ большую перемѣну во взглядѣ Бѣлинскаго на пріемы сценическаго искусства. Въ прежнемъ мнѣніи его о Каратыгинѣ отчасти сказывалась ревность москвича къ славѣ своего роднаго театра; она, однако, уступила мѣсто болѣе безпристрастному отношенію къ артистамъ, съ переселеніемъ Бѣлинскаго въ Петербургъ. Къ этому времени относятся и интересныя параллели его между петербургскими и московскими комиками. Какъ относился Бѣлинскій къ комическому буфонству, имѣвшему своихъ многочисленныхъ, пользовавшихся любовью публики представителей, мы видимъ изъ слѣдующихъ словъ: «Большая часть нашихъ актеровъ не хочетъ понять, что искренность и наивность суть первыя условія сценическаго искусства и комизма, и что, по этому, смѣшить публику должно естественнымъ воспроизведеніемъ характера, созданнаго поэтомъ, а не утрированіемъ характера... Въ сценическомъ искусствѣ—этомъ зеркалѣ дѣйствительности—актеръ долженъ забыть, что онъ играетъ смѣшную роль и помнить только, что онъ представляетъ характеръ, изъ природы и дѣйствительности взятый. Конечно, смѣхъ публики есть награда комическому актеру, но онъ долженъ возбуждать этотъ смѣхъ естественнымъ выполненіемъ представляемаго имъ характера, а не явнымъ желаніемъ во что бы то ни стало возбуждать смѣхъ—не рѣзкими движеніями, не уродливымъ костюмомъ» (VII, 225—226).

Къ его идеалу комическаго актера всего ближе подходили Щепкинъ и Сосницкій. Большой поклонникъ Щепкина, Бѣлинскій выказываетъ замѣчательное безпристрастіе и замѣчательное знаніе сцены, отмѣчая тѣ стороны исполненія Сосницкаго, которыми онъ превосходилъ своего московскаго соперника. Онъ не уступалъ Щепкину въ «удивительномъ искусствѣ, играя комическую роль, трогать и возбуждать не смѣхъ, а чувство, не переставая быть смѣшнымъ»; хотя въ чисто патетическихъ сценахъ у него чувствовался недостатокъ «трепета чувства и электрической теплоты души» Щепкина. За то Сосницкій стоялъ выше послѣдняго въ искусствѣ отрѣшаться отъ своей личности, существенно важномъ для актера. «Щепкина»,—прибавляетъ Бѣлинскій,—«вы всегда и во всемъ узнаете, хотя онъ каждую роль выполняетъ сообразно съ ея духомъ и характеромъ. Ему измѣняетъ не талантъ, не искусство, но его фигура, какая-то одному ему свойственная манера». Между тѣмъ, «Сосницкій перерождается, подобно Протею, въ тѣхъ роляхъ, которыми

можетъ овладѣвать вполнѣ». Онъ говоритъ это по поводу исполненія Сосницкимъ двухъ ролей въ одномъ спектаклѣ — восьмидесятилѣтняго старика въ пьесѣ «Дѣдушка и внучекъ» и повѣсы-майора въ фарсѣ «Такъ да не такъ». «Тщетно старался я найти въ лицѣ Сосницкаго»,—разсказываетъ Бѣлинскій,—«что-нибудь похожее на лицо дѣдушки, котораго я видѣлъ передъ собою четверть часа назадъ», и заканчиваетъ восклицаніемъ, знаменательнымъ въ его устахъ: «Непостижимое искусство!» (III, 195—198).

И Живокини Бѣлинскій называлъ «артистомъ съ истиннымъ талантомъ», «умная, обдуманная игра котораго доставляетъ публикѣ истинное удовольствіе, когда»,—оговаривался критикъ,—«онъ не кривляется для угожденія райку» (I, 523). «Какой это прекрасный талантъ!» —восклицаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ,—«сколько оригинальности, умѣнья занять публику даже самою плохою ролью! Да, если бы г. Живокини повыше смотрѣлъ на свое искусство, то оставилъ бы въ его лѣтописяхъ славное имя!» (III, 168).

Чрезвычайно интересенъ и отзывъ Бѣлинскаго о Мартыновѣ, который тогда еще только начиналъ свое сценическое поприще и слава котораго была еще впереди. Бѣлинскій сразу угадалъ его выдающееся дарованіе и предсказалъ ему блестящую будущность. «Мартыновъ превосходно, артистически сыгралъ свою роль»,—пишетъ онъ о немъ и тутъ же, со своею обычною восторженностью, восклицаетъ: «Вотъ, господа, талантъ! Если онъ будетъ изучать и учиться, то не только водевиль, но и комедія долго еще не осиротѣютъ на Александринскомъ театрѣ» (III, 197). Въ другомъ мѣстѣ онъ повторяетъ тотъ же отзывъ: «Что же до г. Мартынова, то мы видимъ въ немъ золотой самородокъ сценическаго таланта,—и если онъ, не обольщаясь своими успѣхами, будетъ ревностно и безкорыстно трудиться въ изученіи своего искусства... то изъ него выйдетъ со временемъ нѣчто существеннѣе многихъ и многихъ водевильныхъ геніевъ Александринскаго театра» (IV, 80).

Тогдашняя любимица петербургской публики Асенкова не понравилась Бѣлинскому. Онъ отозвался о ней въ иронически-двусмысленномъ тонѣ. «Слухи объ очаровательности г-жи Асенковой меня не обманули», — говоритъ онъ и прибавляетъ,—«она восхитительна, когда появляется мальчикомъ...» (III, 181). «Въ «Полковникѣ старыхъ временъ» г-жа Асенкова въ длинныхъ ботфортахъ, мундирѣ и прочемъ. Дѣйствительно, она играетъ столь же восхитительно, сколько и усладительно,—словомъ, очаровываетъ душу и зрѣніе... Я былъ вполнѣ восхищенъ и очарованъ, но отчего-то вдругъ мнѣ стало тяжело и грустно» (тамъ же, 191).

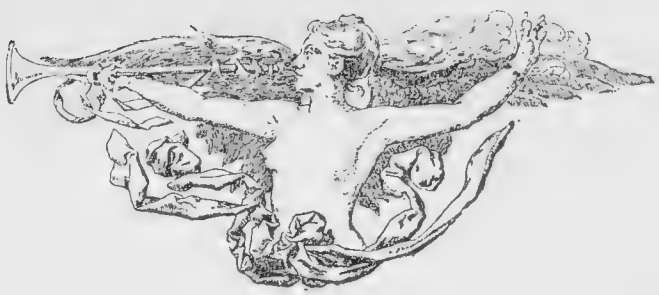
Отмѣчая съ удивительной чуткостью и вѣрностью взгляда талантливыхъ артистовъ Москвы и Петербурга, Бѣлинскій былъ очень невысокаго мнѣнія объ общемъ уровнѣ Петербургской и Московской сценъ. Онъ говорилъ: «Вообще театры обѣихъ нашихъ столицъ еще въ младенчествѣ: въ тѣхъ и другихъ есть таланты, и даже великіе, но нѣтъ еще сценическаго искусства, которое состоитъ въ цѣлостности представленія, въ томъ, что называется ensemble, и безъ чего нѣтъ сценическаго искусства, а можетъ быть только развѣ стремленіе къ нему» (III, 186). Онъ находилъ, что самостоятельнаго, чисто русскаго искусства у насъ еще не было въ его время. «Никого не обижая, ни на кого не жалуясь»,—говоритъ онъ,—«мы кстати замѣтимъ здѣсь, что еще не пришло время у насъ для національнаго театра. Большая часть актеровъ нашихъ смотритъ на сценическое искусство, какъ на обязанность говорить то, чего не чувствуетъ» (VII, 225).

Бѣлинскій зорко слѣдилъ и за театральной публикой и оставилъ намъ нѣсколько любопытныхъ характеристикъ московской и петербургской зрительныхъ залъ его времени. Разница между той и другой бросилась ему въ глаза, когда ему пришлось промѣнять Малый театръ на Александринскій. Петербургскій театръ показался ему «театромъ преданія, въ которомъ искусство передавалось отъ одного таланта къ другому, въ которомъ еще живы имена Дмитревскаго, Яковлева, Семеновой... Московскій театръ—плебей, безъ предковъ, безъ преданія, безъ исторіи, романтикъ по своему духу, врагъ классицизма, пѣвучей дикціи и минуэтныхъ движеній» (III, 181). Онъ видѣлъ еще слѣдующую разницу между ними: «Въ Петербургскомъ театрѣ есть слѣдующая странная особенность отъ Московскаго: здѣсь какая-то общность, такъ что иногда не разберешь, чѣмъ разнятся между собою Каратыгины и Асенкова, и даже другіе, когда хорошо заучатъ роли и приготовятся...» (тамъ же, 188). Разница заключалась еще и въ томъ, что «въ Александринскомъ театрѣ публика всегда одна и та же», откуда и «проистекаетъ ея безпримѣрная снисходительность...» (тамъ же, 189). Московскую публику можно раздѣлить на три разряда — «воскресную», «бенефисную» и «посѣщающую пьесы только по выбору»... «Московская публика умѣреннѣе въ своихъ восторгахъ, да и скупѣе на нихъ...» (тамъ-же, 190).

Мы останавливаемся здѣсь, хотя далеко еще не исчерпали богатаго запаса драгоцѣнныхъ замѣчаній Бѣлинскаго о драматической литературѣ и сценическомъ искусствѣ его времени. Нашей цѣлью было только указать ту сторону дѣятельности Бѣлинскаго, на которую въ статьяхъ и изданіяхъ,

появившихся по поводу пятидесятилѣтія со дня его смерти, было обращено меньше вниманія, чѣмъ, по нашему мнѣнію, она заслуживаетъ [1]). Намъ хотѣлось напомнить, что Бѣлинскій и въ области театра сдѣлалъ не меньше для уясненія его истинныхъ задачъ и опредѣленія признаковъ настоящаго дарованія, чѣмъ и въ области литературы. Повторяя, что, видя въ немъ почти единственный примѣръ геніальнаго критика, страстно любившаго театръ, мы позволяемъ себѣ высказать желаніе, чтобы нашелся современный любитель театра, который издалъ бы избранныя изъ его сочиненій мѣста, посвященныя театру. Книга эта вышла бы не большая, но интересная и поучительная даже и для нашего времени.

Д. Коропчевскій.



[1]) Намъ извѣстна только одна статья г. Демидова—«Бѣлинскій и Московскій театръ», появившаяся въ «Русскомъ Богатствѣ» (1898, кн. VI).

Ипполитъ Ивановичъ Монаховъ.
Съ фотографіи К. И. Бергамаско.

И. И. Монаховъ.

(Товарищескія воспоминанія о немъ К. Н. де-Лазари-Константинова).

I.

Концертъ въ Павловскѣ. — Знакомство съ Монаховымъ. —Вечеринка у Путилина. — Первый дебютъ Монахова въ качествѣ куплетиста. — Встрѣча съ Монаховымъ въ Москвѣ.—Дебютъ Монахова въ Александринскомъ театрѣ.—Его успѣхи.—Его участіе въ концертахъ.—Участіе его въ опереткѣ.—Появленіе Монахова въ серьезномъ репертуарѣ.—Роль Чацкаго.—Полемика съ Незнакомцемъ.—Дружба съ Гончаровымъ.

Лѣтомъ 1863 года артистка русской оперной сцены Дарья Михайловна Леонова устроила концертъ въ Павловскѣ, къ участію въ которомъ, въ качествѣ исполнителя, между прочими, былъ привлеченъ и я.

Всѣмъ участвовавшимъ акомпанировалъ на роялѣ очень красивый, элегантный молодой человѣкъ, блондинъ, съ выразительными черными глазами—Ипполитъ Ивановичъ Монаховъ. Кто бы тогда изъ насъ, вкушавшихъ успѣхъ на Павловской эстрадѣ, могъ думать, что скромный акомпаніаторъ, незамѣтно стушевывавшійся по окончаніи каждаго «номера», въ скоромъ времени обратится въ неподражаемаго «короля куплетистовъ» и займетъ видное мѣсто на сценѣ Александринскаго театра, какъ талантливый драматическій актеръ?

Концертъ Леоновой, помнится, удался на славу—и въ отношеніи общаго успѣха, и въ отношеніи сбора. По окончаніи концерта, всѣ участвующіе отправились на дачу къ давнишнему пріятелю Дарьи Михайловны — начальнику С.-Петербургской сыскной полиціи, Ивану Дмитріевичу Путилину, всегда радушному и гостепріимному. Еще передъ началомъ концерта мы получили отъ него приглашеніе на ужинъ, и, конечно, никто не отказался провести вечеръ въ обществѣ этого веселаго, остроумнаго человѣка.

Случайная дачная вечеринка, какъ это частенько случается въ тѣсной компаніи, затянулась до утра. Въ общемъ получился большой концертъ безъ намѣченной заранѣе программы: пѣли, играли, декламировали, импровизировали. Гостепріимный хозяинъ былъ, конечно, душою общества. Онъ разсказывалъ уморительные анекдоты изъ своей сыскной практики. Леонова художественно пѣла романсы Глинки и Варламова. Воодушевясь общимъ настроеніемъ, Монаховъ прочелъ нѣсколько стихотвореній Некрасова и произвелъ очень выгодное впечатлѣніе, какъ искусный чтецъ. Я что-то сыгралъ на гитарѣ. Монахову должно быть понравилась моя непритязательная «музыка», потому что, при послѣднемъ аккордѣ гитары, онъ подошелъ ко мнѣ и, принимая меня по фамиліи за иностранца, заговорилъ со мною по французски. Не умѣя его понять, я припомнилъ фразу, которую случайно зналъ, и съ напускнымъ неудовольствіемъ, шутя, отвѣтилъ на его комплименты:

— Calmez vous et laissez moi tranquille!

Всѣ, конечно, расхохотались, а больше всѣхъ Монаховъ. Черезъ полчаса мы были уже пріятелями, разговорились «по душамъ» и сошлись «на ты». Съ этого памятнаго вечера началась наша дружба, безпрерывно продолжавшаяся до конца его жизни.

Мнѣ привелось быть самымъ близкимъ свидѣтелемъ всей его артистической жизни. При мнѣ онъ началъ свою сценическую карьеру, при мнѣ переживалъ свою славу и, наконецъ, при мнѣ губилъ свою жизнь и дарованіе. Погибъ Монаховъ молодымъ, и хотя не долго красовался на сценѣ, но имя его въ памяти театраловъ не изгладилось и до сихъ поръ. Тѣ же изъ друзей или знакомыхъ покойнаго артиста, кто зналъ его ближе, кто пользовался его пріязнью, и теперь оплакиваютъ этого незлобиваго, добраго, сердечнаго безхитростнаго человѣка и удивительно хорошаго товарища.

Первый дебютъ Ипполита Ивановича, въ качествѣ куплетиста, состоялся на Ѳоминой недѣлѣ 1864 года.

На мою долю выпала честь быть виновникомъ этого дебюта, послѣд-

ствіемъ котораго было то, что изъ незамѣтнаго юноши Монахова явился сценическій дѣятель крупной величины.

Я устраивалъ концертъ на домашней сценѣ во дворцѣ графини Кушелевой-Безбородко, на Гагаринской улицѣ, гдѣ нынѣ дворецъ свѣтлѣйшей княгини Юрьевской. Какъ это всегда бываетъ, участвующихъ сбирать было трудно. Заручившись согласіемъ извѣстнаго пьяниста Контскаго и пѣвицы Леоновой, я сталъ просить Монахова пополнить музыкальную часть программы исполненіемъ solo на рояли.

— Что ты! Что ты!—Ужаснулся онъ.—Развѣ я могу играть при такомъ музыкантѣ, какъ Контскій...

— Ну, что за скромность!—Возразилъ я.—Ты играешь такъ хорошо, что не сможетъ не одобрить тебя даже самъ Контскій. Позволь поставить тебя на афишу, а за успѣхъ я ручаюсь.

— Ни за что!... Другое дѣло, если бы ты просилъ меня спѣть какую-нибудь пѣсенку, куплеты или что-нибудь продекламировать. На небольшой сценѣ я бы отважился выдти...

— Превосходно!... Читаешь ты на славу и, разумѣется, произведешь впечатлѣніе...

Такимъ образомъ, участіе Монахова въ моемъ концертѣ было рѣшено. При составленіи программы, я уже помѣтилъ его декламаторомъ; но дня черезъ два является онъ ко мнѣ и заявляетъ, что лучше попробуетъ спѣть комическую пѣсенку.

И что же онъ спѣлъ?.... Старинную, перешедшую въ дѣтскій репертуаръ, пѣсню: «Жилъ былъ у бабушки сѣренькій козликъ»..... Однако, исполненіе этого незамысловатаго,—и въ пінтическомъ, и въ музыкальномъ отношеніи,—произведенія имѣло громадный успѣхъ. Зрители съ восторгомъ аплодировали молодому дебютанту, пропѣвшему также и «на bis» какіе-то старые избитые куплеты... Но что это была за талантливая передача! Монаховъ такъ художественно разнообразилъ припѣвъ сѣраго козлика: «Какъ такъ?—Да вотъ какъ!», что сразу зарекомендовалъ себя незаурядным артистомъ.

Послѣ этого концерта, бывшаго для него пробнымъ камнемъ и безповоротно рѣшившаго его участь, Монаховъ сдѣлался профессіональнымъ куплетистомъ. Съ этихъ поръ, рѣдкій концертъ обходился безъ его участія. Въ короткое время онъ становится любимцемъ публики, торжественно провозглашается «королемъ куплетистовъ» и входитъ въ такую моду, что имя его дѣлается общеизвѣстнымъ не только для Петербурга, но даже и далеко

за предѣлами столицы. Извѣстные стихотворцы спеціально для него сочиняютъ злободневные куплеты, талантливые музыканты перекладываютъ ихъ на музыку и посвящаютъ ихъ Ипполиту Ивановичу. Онъ положительно входитъ въ моду: о немъ говорятъ въ газетахъ; его портреты появляются на конфектныхъ коробкахъ; его фамилію утилизируютъ на нотныхъ обложкахъ [1]); всюду въ провинціи нарождаются подражатели, которые выступаютъ на театральныхъ подмосткахъ въ качествѣ куплетистовъ съ отмѣткою на афишѣ, что де исполняемые ими куплеты поются въ Петербургѣ Монаховымъ....

Лѣтомъ 1864 года онъ совершилъ артистическое турне по Россіи въ компаніи съ Д. М. Леоновой. Оба они имѣли колоссальный успѣхъ.

Осенью этого года, возвращаясь въ Петербургъ, Монаховъ посѣтилъ меня въ Москвѣ, куда я къ тому времени перебрался на жительство. Очень довольный своими успѣхами, онъ мнѣ сказалъ, что музыку, которой онъ было хотѣлъ себя посвятить, теперь окончательно бросаетъ.

— Не знаю, какой изъ меня въ концѣ концовъ вышелъ бы музыкантъ, но я нашелъ въ себѣ умѣнье пѣть куплеты и очень этимъ доволенъ.

— Успѣхъ музыкальный солиднѣе и прочнѣе,—замѣтилъ я.

— Но его труднѣе достигнуть,—сказалъ Монаховъ и рѣшительнымъ тономъ прибавилъ:—Нѣтъ, я уже, по размышленьи зрѣломъ, пришелъ къ заключенію, что сфера моей дѣятельности—это драматическая сцена. Пріѣду въ Петербургъ и буду пробовать свои силы въ комедіи...

— Отлично.

— И знаешь-ли,—продолжалъ онъ,—мнѣ кажется, что изъ меня что-нибудь «вытанцуется», потому что много во мнѣ желанія и любви къ театру.

И мнѣ тогда казалось, что изъ него долженъ выдти порядочный актеръ, потому что въ его лицѣ, въ фигурѣ, въ манерѣ говорить и держаться было нѣчто такое, врожденно-сценическое, что ни малѣйшимъ образомъ не возбуждало сомнѣнія о пригодности его для театра. Да если прибавить къ этому его выразительную фразировку и интонацію, извѣстную по исполненію имъ куплетовъ и стихотвореній, то можно было смѣло даже предсказать ему полный успѣхъ на сценическихъ подмосткахъ.

Разставшись тогда съ Ипполитомъ Ивановичемъ въ Москвѣ, я съ нимъ не встрѣчался до 1873 года. Зналъ я только, что въ январѣ 1865 года онъ дебютировалъ въ Александринскомъ театрѣ, и настолько удачно, что былъ при-

[1]) Напримѣръ, издана была «Монаховъ—кадриль».

нятъ въ труппу и вскорѣ занялъ въ ней хорошее положеніе. Въ короткое время онъ сдѣлался любимцемъ публики. Его отлично принимали, какъ актера, а какъ куплетиста — и говорить нечего. Имя его, говоря безъ преувеличенія, дѣлало сборы. Въ особенности это было замѣтно по многочисленнымъ великопостнымъ концертамъ. Стоило только заручиться согласіемъ Монахова, выставить его имя на афишѣ, какъ концертантъ могъ уже быть увѣреннымъ въ полномъ матеріальномъ успѣхѣ концерта. Какъ бы ни былъ знаменитъ артистъ, но выходить ему на эстраду послѣ Монахова было тяжело. Участіе Ипполита Ивановича въ концертахъ всегда сопровождалось такимъ энтузіазмомъ, такими продолжительными вызовами, что никакой слѣдующій исполнитель не могъ разсчитывать на вниманіе и на пріемъ; слишкомъ ужъ много зрители расходовали энергіи и увлеченія на Монахова, онъ одинъ поглощалъ энтузіазмъ толпы. Бывали случаи, что нѣкоторые изъ концертныхъ исполнителей заранѣе ставили условіемъ устроителямъ концертовъ: или они, или Монаховъ. И на самомъ дѣлѣ, что за охота умиляться успѣхомъ другого, появляясь съ нимъ на однихъ подмосткахъ и имѣя одинаковыя съ нимъ права на этотъ успѣхъ! Ясно, что наиболѣе самолюбивые отказывались наотрѣзъ отъ соперничества съ Монаховымъ.

Куплеты Монахова пользовались рѣдкою популярностью. Припѣвы ихъ входили въ поговорки обиходной жизни и съ особеннымъ удовольствіемъ вставлялись во всякій разговоръ. Кто изъ современниковъ его не повторялъ при случаѣ сотни разъ: «Ваша рѣчь есть истина святая, я ничего умнѣе не слыхалъ», «Подѣломъ, подѣломъ—не будь дуракомъ», «Мнѣ не дорогъ твой подарокъ, дорога твоя любовь» и т. д. Но особенною славою пользовался обличительный куплетъ:

Денегъ въ Россіи нѣтъ, смѣло
Всякій готовъ произнесть. —
Нѣтъ у насъ денегъ на дѣло,
На безобразія есть.

Эти куплеты онъ пѣлъ въ комедіи «Петербургскіе когти», которой онъ создалъ успѣхъ исполненіемъ роли актера Мѣдякова. Пьеса эта была написана спеціально для него, потому что вся роль Мѣдякова состояла изъ куплетовъ.

Съ воцареніемъ оперетки, Ипполитъ Ивановичъ, по праву, занялъ въ ней почетное мѣсто. Онъ и В. А. Лядова создали ей успѣхъ, прочный и продолжительный. Эту талантливую парочку оперетоманы признавали выше фран-

цузовъ, творцовъ этого жанра, слава которыхъ въ этомъ смыслѣ казалась для всѣхъ недосягаемой.

Однако, не взирая на свои опереточные и куплетные успѣхи, Монаховъ стремился къ серьезному труду, къ настоящему дѣлу и, распѣвая по вечерамъ двусмысленныя пѣсенки въ опереткѣ, днемъ изучалъ роли драматическаго репертуара.

Еще въ 1867 году, въ бенефисъ П. В. Васильева, когда шла пьеса А. А. Потѣхина «Виноватая», Монаховъ обратилъ на себя вниманіе артистическимъ исполненіемъ роли «Теодора». Онъ былъ такъ хорошъ, что первый актъ давали самостоятельно, какъ отдѣльную пьесу, спеціально показывая въ ней Монахова. Впослѣдствіи въ той же комедіи онъ превосходно игралъ роль старика Кутузкина.

Послѣ «Теодора» Монаховъ жадно принялся за изученіе Чацкаго, Хлестакова, Кречинскаго, Дмитрія Самозванца и т. п.

10-го декабря 1871 года, Ипполитъ Ивановичъ справлялъ свой бенефисъ и впервые выступилъ Чацкимъ въ «Горе отъ ума». Роль эта ему удалась; его хвалили и въ публикѣ, и въ театрѣ, и въ газетахъ. Не признававшій его до этого времени, какъ серьезнаго актера, фельетонистъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей» *Незнакомецъ* сразу измѣнилъ свое мнѣніе и посвятилъ ему очень большую статью, въ которой, разбирая исполненіе Монахова, отозвался о немъ сочувственно, и его скептицизмъ относительно «куплетиста Монахова», такимъ образомъ, исчезъ.

Замѣтимъ здѣсь кстати, что Монаховъ, между прочимъ, затѣялъ однажды полемику въ газетѣ «Голосъ» съ Незнакомцемъ, по поводу пониманія роли Хлестакова. Въ то время подобная переписка артиста съ рецензентомъ была возможна, и Монаховъ обмѣнялся съ Незнакомцемъ нѣсколькими «письмами въ редакцію». Незнакомецъ его укорялъ за утрировку сцены опьянѣнія въ третьемъ актѣ; Монаховъ же ему доказывалъ ссылками на литературные источники и на компетенцію самого автора «Ревизора», что его, Монахова, пониманіе этого мѣста пьесы именно согласуется съ задачами и требованіями Гоголя. Въ полемикѣ этой Монаховъ обнаружилъ умѣнье обращаться съ печатнымъ словомъ, умѣнье излагать свои мысли съ оттѣнкомъ остроумія и колкости, этихъ необходимыхъ атрибутовъ настоящей полемики...

Вообще большинство современныхъ представителей литературы безусловно признавали талантъ Монахова, и ничѣмъ такъ не кичился и не гордился Ипполитъ Ивановичъ, какъ дружескимъ отношеніемъ къ нему

знаменитаго писателя Ивана Александровича Гончарова, а въ особенности тѣмъ, что этотъ послѣдній, подъ впечатлѣніемъ исполненія Монаховымъ роли Чацкаго, написалъ свою извѣстную большую критическую статью по поводу возобновленія этой комедіи на Александринской сценѣ; она была напечатана въ «Вѣстникѣ Европы» (1872, мартъ).

II.

Встрѣча съ Монаховымъ въ Петербургѣ. — Вечеръ у П. С. Ѳедорова.—Участливость Монахова.—Домашняя жизнь его.—Капельмейстеръ Рыбасовъ.—Г. А. Лишинъ.—Музыкальное настроеніе.

Въ 1873 году я возвратился въ Петербургъ и вновь возобновилъ свои пріятельскія отношенія съ Монаховымъ, послѣ почти восьмилѣтняго промежутка.

Потерявъ всѣ свои сбереженія на различныхъ предпріятіяхъ въ Москвѣ, я въ концѣ апрѣля пріѣхалъ съ семьею въ Петербургъ, испытывая крайне тяжелыя матеріальныя стѣсненія. Возвращаясь въ Петербургъ, я надѣялся поступить на казенную сцену, и съ этою цѣлью, въ день пріѣзда, пошелъ къ тогдашнему начальнику репертуара, Павлу Степановичу Ѳедорову. Пользуясь его прежнимъ ко мнѣ расположеніемъ, я отправился къ нему прямо вечеромъ, не дѣлая утренняго визита; я помнилъ, что по вечерамъ у Ѳедорова всегда бывало сборище гостей.

Павелъ Степановичъ встрѣтилъ меня, по обыкновенію, радушно. У него я засталъ нѣсколько старыхъ своихъ пріятелей и между ними Ипполита Ивановича. Вечеринка была удачная. Всѣ были очень веселы, со всѣхъ сторонъ сыпались анекдоты, остроты, шутки; разсказалъ кое-что новое для Петербурга и я...

Улучивъ удобную минуту, Монаховъ отвелъ меня въ сосѣднюю комнату и спросилъ:

— На долго пріѣхалъ въ Петербургъ?

— Да хоть навсегда, если найду заработокъ...

— Какъ дѣла твои?

— Совсѣмъ плохи... впадаю въ бѣдность...

Ипполитъ Ивановичъ сочувственно пожалъ мнѣ руку и, спросивъ, гдѣ я остановился, пообѣщалъ заѣхать ко мнѣ на другой день утромъ.

Дѣйствительно, на слѣдующій день рано утромъ онъ пріѣхалъ ко мнѣ и сталъ подробно распрашивать о моемъ положеніи. Я откровенно признался

ему въ своихъ неудачахъ, и тутъ невольно понялъ, какимъ рѣдко добрымъ, отзывчивымъ сердцемъ обладалъ онъ. Сколько истинной, безкорыстной дружбы проявилъ Монаховъ по отношенію ко мнѣ и къ моей семьѣ! Его участіе въ моей судьбѣ было изумительно трогательное, родственное, братское!...

Въ полдень того же дня онъ снова былъ у меня, но уже съ сестрой своей, Елизаветой Ивановной Рощиной, которая также оказала намъ свое доброе вниманіе. Съ этихъ поръ мы съ Монаховымъ сдѣлались еще болѣе неразрывными друзьями, и не было дня, когда бы мы съ нимъ не видались: или онъ у меня, или я у него.

Въ домашней жизни своей Монаховъ былъ чрезвычайно симпатиченъ. Жилъ онъ скромно, но хорошо, уютно, любя семейную обстановку. Обѣдать онъ предпочиталъ дома, въ обществѣ близкихъ знакомыхъ и родныхъ. Съ нимъ вмѣстѣ жилъ его старый пріятель, только что окончившій медико-хирургическую академію, докторъ А. К. Соловьевъ, съ которымъ онъ охотно коротalъ свободное время. Постоянными гостями Монахова были: его сестра, капельмейстеръ Александринскаго театра Иванъ Осиповичъ Рыбасовъ, молодой композиторъ (въ то время еще правовѣдъ) Григорій Андреевичъ Лишинъ и я.

Лишинъ былъ неизмѣннымъ поклонникомъ Ипполита Ивановича. Онъ сочинялъ для него куплеты, писалъ къ нимъ музыку, и Монаховъ имѣлъ въ нихъ успѣхъ. Лишину предвѣщали громадную будущность, превозносили его талантъ, и, право, трудно себѣ представить, какъ эти ранніе успѣхи не вскружили голову молодому человѣку. Григорій Андреевичъ отличался веселостью характера, легко увлекался всѣмъ и со страстностью отдавался поэзіи и музыкѣ. Монаховъ его очень любилъ и былъ такъ къ нему привязанъ, что скучалъ, если подолгу его не видѣлъ.

Обѣдъ у Монахова всегда обходился безъ вина и водки, но за то изобиловалъ сластями, которыя у него имѣлись въ большомъ запасѣ.

Послѣ обѣда постоянно слѣдовалъ «музыкальный дессертъ». Изъ столовой вся компанія переходила въ гостинную. Первымъ за рояль садился Лишинъ и знакомилъ присутствующихъ съ послѣднимъ своимъ произведеніемъ: или новую пьесу сыграетъ, или споетъ новый романсъ. Всегда онъ производилъ пріятное впечатлѣніе на слушателей, а отъ Рыбасова получалъ одобреніе, которымъ онъ очень дорожилъ, потому что нельзя было не признать мнѣнія Ивана Осиповича не компететнымъ. Лишина смѣнялъ Рыбасовъ. Игралъ онъ хорошо, съ увлеченіемъ. Затѣмъ «музыкально настраивался» самъ Мона-

ховъ и тоже присаживался къ роялю и игралъ съ Рыбасовымъ въ четыре руки. Только что они окончатъ, какъ къ роялю подходитъ вновь Лишинъ, и ужъ тутъ начинается «кто во что гораздъ»: куплеты, романсы, сценки, анекдоты, имитаціи. Если въ этотъ день не было спектакля, или Монаховъ въ немъ не былъ занятъ, веселье наше продолжалось до поздняго часа ночи.

Вотъ обыденная жизнь *здороваго* Монахова.

Впослѣдствіи же онъ жилъ по другому... Но объ этомъ въ своемъ мѣстѣ.

III.

Концертъ въ Кронштадтѣ.—Лѣто.—Болѣзнь Монахова.—Зимній сезонъ.—Отношеніе Монахова къ ролямъ.—Спектакли въ Каменноостровскомъ театрѣ.—Мой дебютъ въ «Птичкахъ пѣвчихъ».—Пріятельская услуга.

Въ маѣ Монаховъ задумалъ помочь мнѣ и скрипачу Латышеву, также бывшему въ стѣсненныхъ матеріальныхъ обстоятельствахъ, устройствомъ въ нашу пользу концерта въ Кронштадтѣ. Принявъ въ этомъ дѣлѣ самое горячее участіе, онъ пополнилъ программу именами: чтеца А. С. Полонскаго, И. О. Рыбасова и А. И. Абариновой. Поѣздка въ Кронштадтъ на пароходѣ была прелестнѣйшей partie de plaisir. Проведя вмѣстѣ два дня, мы всѣ другъ съ другомъ сдружились настолько прочно, что, возвратясь въ Петербургъ, нашъ тѣсный кружокъ пополнился новыми членами, и мы изо дня въ день начали коротать вечера поочередно, то у Монахова, то у Абариновой, то у Полонскаго, то еще у другихъ, а иногда и у П. С. Ѳедорова.

Несомнѣнно, время у насъ проходило весело, и вообще оно могло бы оставить въ насъ самыя пріятныя воспоминанія, если бы не омрачалось болѣзненными загулами Монахова, которые съ этого года начали у него учащаться. Русская натура Монахова обычнымъ порядкомъ поддавалась вліянію радости и горя. И то, и другое, по какому-то роковому закону, приневоливало его выпить лишнюю рюмку вина, и этого оказывалось достаточнымъ для того, чтобы несчастный Ипполитъ Ивановичъ пилъ запоемъ цѣлыя недѣли. Пилъ онъ обыкновенно до полнаго изнеможенія. И какимъ жалкимъ бывалъ онъ во время запоя: не употребляя никакой пищи, онъ изнурялся въ конецъ, лицо обнаруживало внутреннія боли и страданія. Доведя себя до полнѣйшей физической разслабленности, онъ сваливался въ постель и начиналъ лечиться. Являлся его другъ, докторъ Соловьевъ, который, вооружась знаніями и любовью къ пріятелю, въ три-четыре дня возстанавливалъ его здо-

ровье. Блѣдный, худой, изможденный, поднимался Монаховъ съ постели и начиналъ мучиться своимъ поведеніемъ: плачетъ, убивается, проклинаетъ свою слабость. Въ это время онъ охотно выслушивалъ сѣтованія своихъ друзей, которые, однако, не могли ему перечить во время запоя, потому что тогда онъ обнаруживалъ страшную нервность и раздражительность. Когда онъ «запивалъ», никакое дружеское вліяніе не могло на него дѣйствовать, — онъ никого не слушалъ и умышленно отъ всѣхъ отдалялся.

Къ зимнему сезону, по счастью, Монаховъ временно исправился. Дѣло его отвлекало отъ загула, онъ часто появлялся въ серьезномъ репертуарѣ и употреблялъ надъ собою страшныя усилія, чтобы сдержать свою болѣзненную слабость.

Къ серьезному дѣлу онъ умѣлъ относиться серьезно. Несмотря на свою любовь къ обществу, къ пріятельскому кружку, къ кутежамъ, Монаховъ, при полученіи сложной роли, лишалъ себя всего этого: запирался онъ въ своемъ кабинетѣ и усердно работалъ, напрягая весь свой умъ, всѣ свои силы на изученіе характера. Обыкновенно онъ разучивалъ роль хорошо, старательно и къ первой репетиціи зналъ ее, какъ говорится, «на зубокъ». Если онъ выступалъ въ пьесѣ исторической, то, помимо изученія самой роли, онъ перечитывалъ «литературу», относящуюся къ данной эпохѣ. Для исторической иностранной пьесы онъ пользовался иностранными источниками, владѣя въ совершенствѣ французскимъ и нѣмецкимъ языками.

Въ апрѣлѣ 1874 года я былъ зачисленъ въ труппу Александринскаго театра. Такъ какъ въ этомъ была доля хлопотъ Монахова, то онъ, какъ ребенокъ, торжествовалъ и радовался моему благополучію. Доброжелательство Монахова ко мнѣ не имѣло границъ, и это отчасти можетъ подтвердить слѣдующій случай. Въ 1875 году въ Каменноостровскомъ театрѣ давались казенные спектакли; тамъ «обыгрывалась» по преимуществу молодежь. Обыкновенно спектакль состоялъ изъ двухъ-актной комедіи или двухъ водевилей и изъ балетнаго дивертиссемента. Въ Оффенбаховской опереткѣ «Птички пѣвчія» Монаховъ безподобно игралъ губернатора. Сопровождая его какъ-то на эти Каменноостровскіе спектакли, я, принимавшій тогда рѣдкое участіе въ нихъ, замѣтилъ, что и мнѣ тоже приходилось выступать въ роли губернатора.

Монаховъ вдругъ оживился.

— Голубчикъ, Костя, не хочешь-ли его сыграть здѣсь?

— Зачѣмъ же это я буду выходить въ твоихъ роляхъ?

Слѣдуетъ кстати замѣтить, что въ то время актеры получали разовые,

каковыхъ, при передачѣ роли, конечно, лишались. Имѣя это въ виду и не желая наносить матеріальнаго ущерба другу, я сталъ отнѣкиваться отъ его предложенія.

— О моихъ разовыхъ, пожалуйста, не безпокойся,—отвѣтилъ Ипполитъ Ивановичъ, — я свое возьму. Ты будешь играть губернатора, а я возьму себѣ роль Пикилло.

— Да и, кромѣ того,—сталъ я разсчитывать,—очень ужъ смѣло съ моей стороны играть губернатора послѣ тебя.

— Что за пустяки!

— А если провалюсь, что я тогда буду дѣлать? Всякій кредитъ потеряю въ глазахъ начальства.

— Ну, ужь и провалишься! Нѣтъ, нѣтъ, сыграй губернатора, это тебя выдвинетъ...

Въ слѣдующее представленіе «Птичекъ пѣвчихъ» я игралъ губернатора, а Монаховъ—Пикилло. Это онъ устроилъ легко; но, къ общему нашему огорченію, результаты вышли плачевны: оба мы провалились. Насколько онъ былъ великолѣпенъ въ губернаторѣ, настолько безъинтересенъ въ Пикилло. Его дружеская услуга не только не удалась, но и причинила ему непріятность. Однако, по добротѣ своего сердца, онъ въ ней не раскаивался, а, наоборотъ, сталъ утѣшать меня, упавшаго духомъ, что я былъ слабъ только для перваго выхода, а въ слѣдующій разъ я буду превосходнымъ губернаторомъ.

IV.

Монаховъ за кулисами.—Пріятель его П.—«Мертвая петля».—Экспромтъ Монахова.—Шуточный монологъ.

За кулисами Монаховъ слылъ остроумнымъ собесѣдникомъ, а экспромты его, всегда колкіе и мѣткіе, постоянно циркулировали по уборнымъ и часто соперничали съ злыми эпиграммами прославленнаго остряка П. А. Каратыгина.

Особенно много доставалось отъ Монахова общему нашему пріятелю П., который страдалъ неодолимою страстью къ театру. Эту страсть шутники называли «неизлечимою хроническою болѣзнью—театроманіею». Будучи картежникомъ, и притомъ весьма счастливымъ, П. имѣлъ порядочныя средства; но любовь къ театру понудила его бросить карты, этотъ источникъ богатства, и привела его къ клубнымъ подмосткамъ, на которыхъ онъ сталъ подвизаться и въ качествѣ актера-любителя, и въ качествѣ чтеца стихотворе-

ній. Какъ актеръ, онъ не выходилъ изъ ряда посредственностей, но, какъ чтецъ, былъ очень недуренъ. Вѣнцомъ его стремленій было—во что бы то ни стало поступить на Императорскую сцену, чего онъ въ концѣ концовъ и добился.

П. дружилъ со всѣми артистами Александринскаго театра и почти со всѣми былъ на «ты». Изо дня въ день онъ бывалъ на сценѣ, навѣщая своихъ пріятелей, и чаще всего Монахова.

До поступленія на Императорскую сцену, онъ игралъ въ клубахъ непремѣнно тѣ роли, которыя были лучшими у Самойлова, Монахова, Нильскаго, Сазонова. Стоило сегодня одному изъ нихъ появиться въ новой пьесѣ, въ хорошей роли, какъ черезъ недѣлю П. уже игралъ ее на сценѣ какого-нибудь клуба, куда обыкновенно заманивалъ всѣхъ своихъ знакомыхъ смотрѣть и сравнивать себя съ Самойловымъ или Монаховымъ.

Увидалъ онъ Ипполита Ивановича въ новой только что поставленной на Александринской сценѣ драмѣ Н. А. Потѣхина «Мертвая петля». Понравилась ему роль, выучилъ онъ ее и черезъ недѣлю потащилъ всѣхъ насъ, во главѣ съ Монаховымъ, въ Благородное Собраніе. По окончаніи третьяго акта, идемъ къ нему въ уборную.

— Ну, что, братцы, каково?—встрѣчаетъ онъ насъ вопросомъ.

Мы всѣ въ одинъ голосъ:

— Молодецъ! Браво!

— Ипполитъ,—обращается П. къ Монахову,—скажи откровенно, хорошо-ли у меня идетъ роль?

— Хочешь, я тебѣ письменно изложу свое мнѣніе,—отвѣчаетъ Монаховъ и, взявъ изъ рукъ П. роль, отходитъ съ ней въ сторону.

Черезъ нѣсколько минутъ возвращаетъ онъ тетрадь пріятелю, со словами:

— Читай!

Тотъ вслухъ прочелъ:

А «Петля»-то чтецу
Къ лицу.
Давно онъ петли ужъ достоенъ.
Природой созданъ онъ для авторскихъ задачъ:
Фигурою, какъ висѣлица строенъ,
Манерой арестантъ, а рожею палачъ!

Всѣ засмѣялись, а П. добродушно замѣтилъ:

— Подлый вы народъ, все смѣетесь!

Изъ стихотвореній, которыя были любимыми П., Монаховъ составилъ попурри въ лицахъ, спеціально для меня, умѣвшаго удачно копировать С. В. Шумскаго, только что гастролировавшаго въ Петербургѣ, и самого П., декламировавшаго драматично-слезливо. Предпочтеніе отдавалъ П. обличительнымъ стихамъ Некрасова, въ родѣ «Убогая и нарядная», «Парадный подъѣздъ», «Папаша» и др., но еще чаще онъ появлялся на эстрадѣ со стихами Апухтина, написанными на открытіе памятника Екатеринѣ II: «Учитесь у меня россійскіе актеры». Шуткѣ Монахова было предпослано маленькое предисловіе, что сцена представляетъ мужскую уборную въ Александринскомъ театрѣ, въ которой гримируется С. В. Шумскій. Около него толпятся петербургскіе друзья-артисты. Входитъ мрачный П. и обращается къ гастролеру:

П.

Привѣтствую я васъ, россійскіе актеры!
Въ храмъ Мельпомены, Тальи, Терпсихоры
Бродягу [1]) вы П..... примите
И дебютировать на сцену допустите!

Шумскій.

Ну, что жъ? Въ храмъ этотъ не одинъ вошелъ
Такой, какъ ты, оселъ.
Дверь отперта, входи, чудакъ, входи...

П.

Охъ, изъ терпѣнія меня не выводи!
«Ну, что вы шутите!» [2]) Скажу вамъ по душѣ я:
Актеровъ нѣтъ у васъ, бездарностей траншея.
Самойловъ [3]), тлѣя, все жъ еще читаетъ по складамъ
То, что во всю прочту я вамъ и самъ.
Алешеньку теперь я всѣхъ поставлю выше:
Теленокъ смирный онъ и двухъ коровъ сосетъ.
Монаховъ пьетъ, снуетъ, какъ котъ весной по крышѣ,
А Леонидовъ вашъ ролей все новыхъ ждетъ!

Шумскій.

Прекрасно сказано, но чувствую слегка
Въ рѣчахъ твоихъ міазмъ «Столичнаго Листка».

---

[1]) «Бродяга»—закулисное прозвище П.

[2]) Любимая поговорка П.

[3]) В. В. Самойловъ въ то время хворалъ около двухъ мѣсяцевъ какою-то странною болѣзнью: у него съ лица и тѣла слѣзала старая кожа и замѣнялась новою.

Да ужъ не авторъ-ли правдивыхъ этихъ словъ
Ассенизаторъ нашъ—редакторъ С.....? [1])
Вѣдь онъ ужъ всѣхъ давно печатно извѣщаетъ:
Такой-то въѣхалъ чтецъ, такой-то отъѣзжаетъ [2]).

II.

Вотъ то-то, всѣ вы подлецы,
Не знаете, что значимъ мы, чтецы.
Кому же фактъ въ «Листкѣ» такой не любопытенъ,
Что чтецъ П..... здѣсь, а выѣхалъ Никитинъ?

Шумскій.

Но почему жъ, мой другъ, безмолвна пресса ваша
Къ чтецу, удравшему въ Сибирь?.. Еврей онъ, В..... Паша [3]).

П. (*трагически*).

Презрѣнный жидъ—со мною на ряду!!!
Онъ—чтецъ? Нѣтъ, изъ чтецовъ одинъ въ Сибирь я попаду... (*Увлекаясь*).
Не гулялъ съ кистенемъ я въ дремучемъ лѣсу,
Не лежалъ я во рву въ непроглядную ночь...

Шумскій (*перебивая*).

Да и было бы это опасно.
Нынче Трепову [4]) многое ясно.

П.

Я попалъ въ эту улицу роскоши, модъ
И не вредный нашелъ я себѣ въ ней доходъ.
Гнули! Богъ намъ прости,
Отъ 50-ти на сто.....
Мѣсто я имѣлъ доходное и доходы я имѣлъ,
Да спектакли «благородные» [5]) отвлекли меня отъ дѣлъ...
Торопливость поспѣшнаго взгляда,
Неподдѣльная краска ланитъ
И отъ Трепова чуткость «наряда» [6]) —
Все не въ пользу мою говоритъ.

---

[1]) Извѣстный театральный рецензентъ.

[2]) Двѣ мелкія газеты очень часто извѣщали читателей объ отъѣздѣ и пріѣздѣ чтецовъ: П. и знаменитаго П. А. Никитина.

[3]) П. И. В., читавшій сценки изъ еврейскаго быта, дебютировалъ въ Александринскомъ театрѣ, но въ составъ труппы принятъ тогда не былъ.

[4]) Петербургскій градоначальникъ.

[5]) Благороднаго Собранія.

[6]) Нарядъ полиціи.

Вотъ тогда-то, какъ чтецъ и витія,
Я по клубамъ шататься пошелъ.
Дурака услыхала Россія,
А на умныхъ тоску я навелъ.

Шумскій.

И не кинулъ никто, негодуя,
Комомъ грязи въ такого чтеца?

П.

Я талантомъ своимъ не торгуя,
Рецензента купилъ п.....,
Что, поднявшись съ позорнаго ложа,
Водки проситъ, селедку сожретъ
И, отъ голода косточки гложа,
Мое имя пускаетъ въ народъ.
И въ народѣ гремѣть долго будетъ
Это имя артиста-чтеца,
И потомство меня не забудетъ,
И дождусь отъ него я вѣнца.
Лишь Марія [1]), въ тоскѣ изнывая,
Скажетъ: «Чтецъ мой, попалъ ты впросакъ,
«Прогоришь ты по клубамъ читая,
«Какъ отпѣтый, безмозглый дуракъ.
«Жилъ ты въ роскоши, нѣгѣ и холѣ
«За зеленымъ игорнымъ столомъ»...

Шумскій.

Такъ ступай на зеленое поле
И останься на немъ ты осломъ.

П.

Нѣтъ! Осломъ быть на узкой аренѣ
Не хочу я, пойду на проломъ
И крѣпчайшія стѣны на сценѣ
Прошибу своимъ мѣднымъ я лбомъ.
Хоть въ партерѣ поникнутъ всѣ взоры,
Но въ райкѣ будетъ ревъ и скандалъ...
Поучайтесь же братья—актеры!...
Каково монологъ вамъ сказалъ?!

Добрый П. не сердился на эту шутку, продолжая дружить и со мною, и съ Монаховымъ.

[1]) Имя дамы, близкой сердцу П., у которой собирались играть въ карты.

На какомъ-то клубномъ музыкально-литературномъ вечерѣ П., являясь какъ-то въ качествѣ чтеца, сдѣлалъ ужасно неудачный подборъ стихотвореній. Вышелъ онъ на сцену и внятно, громко произнесъ заглавіе стихотворенія, которое онъ началъ читать: «Похороны». Члены клуба, въ большинствѣ старые и дряхлые, съ видимымъ неудовольствіемъ переглянулись. Прочелъ. Не обошлось здѣсь, разумѣется, безъ аплодисментовъ и биссированія. Вновь выступаетъ передъ рампой П. и также выразительно произноситъ названіе второго стихотворенія: «Кладбище». Среди стариковъ послышался ропотъ. Нѣкоторые вышли вонъ изъ зала. По окончаніи отдѣленія, подходитъ къ П. Рыбасовъ и говоритъ:

— Ты знаешь, Саша, я никогда никому не дѣлаю никакихъ замѣчаній, но, прости, не могу не сказать тебѣ, что нельзя читать въ концертахъ похоронные стихи, слишкомъ тяжело и скучно.

— Эхъ, Ваня! — возразилъ П., — такой ужъ складъ моего таланта, именно серьезно-мрачный.

Подходитъ къ нему Монаховъ и декламируетъ:

Ты вечеръ отравилъ въ конецъ
Намъ панихидой непристойной.
Нѣтъ, не артистъ ты и не чтецъ,
Читальщикъ ты заупокойный.

V.

Конецъ 1876 года. — Наканунѣ новаго года. — Мнительность Монахова. — Рыбасовъ. — Его жизнь. — Случай на репетиціи. — Смерть Рыбасова. — Мучительное безпокойство Монахова. — Его впечатлительность.

До декабря 1876 года въ тѣсномъ кружкѣ сходились: Монаховъ, М. Г. Савина, Н. В. Самойловъ, А. А. Нильскій, докторъ Соловьевъ и я. Кажется, не бывало дня, въ который бы мы не собирались, чтобы провести вмѣстѣ въ пріятной, оживленной бесѣдѣ нѣсколько часовъ.

Но съ декабря кружокъ нашъ вдругъ началъ распадаться. Соловьевъ былъ слишкомъ поглощенъ занятіями, получивъ мѣсто театральнаго врача; Монаховъ прихварывалъ; Нильскій занялся изученіемъ Гамлета и все свое свободное время сталъ посвящать этому занятію; Марья Гавриловна была завалена новыми ролями...

Всѣ стали замѣчать, что Монаховъ утратилъ веселость, на смѣну которой явилась у него какая-то усталость, проступавшая и въ лицѣ, и въ разговорѣ,

и въ движеніяхъ. Нѣкоторые, впрочемъ, не обращали на это вниманія, приписывая всякое недомоганіе Ипполита Ивановича его губительной слабости.

На Рождествѣ я съ нимъ не встрѣчался. Наканунѣ новаго 1877 года я поѣхалъ къ нему часовъ въ семь вечера, съ приглашеніемъ къ себѣ на встрѣчу новаго года. Засталъ я его стонущимъ.

— Что съ тобою?

— Зубы! Проклятые зубы!—съ трудомъ проговорилъ онъ, едва приподнимаясь съ постели.

Я сталъ приглашать его къ себѣ.

— Не могу... не могу... Такая нестерпимая боль, что я, вѣроятно, сойду съ ума... Кромѣ того, и общее недомоганіе чувствую... Хоть бы умереть, что-ли!

Оставивъ его въ такомъ положеніи, я на другое утро, 1-го января, поспѣшилъ къ нему первому — навѣстить и пожелать удачъ и счастья въ новомъ году.

Онъ былъ блѣденъ, измученъ, щека подвязана, самъ весь трясется.

— Спасибо, Костя, что заѣхалъ!—встрѣтилъ онъ меня, крѣпко пожимая мнѣ руку.—Изстрадался я, всю ночь не спалъ... Кажется, я не суевѣрный, а только не думаю, чтобъ этотъ годъ былъ для меня благополучнымъ.

— Почему?

— Говорятъ, какъ встрѣтишь новый годъ, такъ и проведешь его. Я его встрѣтилъ съ болью, съ плачемъ, съ проклятіями...

Пришелъ Рыбасовъ, и тоже какъ-будто не совсѣмъ здоровый. Та же блѣдность на лицѣ, то же недомоганіе... Монаховъ пересказалъ и ему свои опасенія за наступившій годъ.

— Вотъ вздоръ!—разсмѣялся Рыбасовъ...—Я тоже нынче дурно себя чувствовалъ и такъ же, какъ и ты, всю ночь не смыкалъ глазъ...

— Ну, и что жъ?—уставился на него своими больными глазами Ипполитъ Ивановичъ.—Что жъ въ этомъ хорошаго? И тебѣ не улыбнется этотъ годъ... Помяни мое слово, обоимъ намъ будетъ не ладно...

— Нѣтъ, братъ,—пошутилъ Иванъ Осиповичъ,—я умирать не согласенъ...

— А вотъ я за себя не ручаюсь... Прямо боюсь: а что если я накликалъ себѣ смерть? Я такъ ночью мучился, что просилъ у Бога прекращенія страданій хотя бы путемъ смерти?

— Вотъ глупости! Какъ тебѣ не стыдно говорить это!—сказалъ Рыбасовъ.—Непростительно быть такимъ трусомъ, баба не упала бы духомъ.

Говоря о Монаховѣ, нельзя попутно не говорить объ его друзьяхъ, между которыми первенствующее мѣсто занималъ Рыбасовъ.

Они были удивительно дружны, любили другъ друга и были неразлучны включительно до эстрады, на которой всегда появлялись вмѣстѣ. Иванъ Осиповичъ былъ неизмѣннымъ акомпаніаторомъ Монахова.

Рыбасовъ заслуженно пользовался репутаціею удивительно хорошаго человѣка: это былъ простой, ласковый, добрый, обходительный, общій товарищъ, не умѣвшій не оказать кому бы то ни было услуги или любезности. Въ этомъ заключалось сходство его натуры съ натурой Ипполита Ивановича.

Товарищъ по консерваторіи П. И. Чайковскаго, Рыбасовъ былъ признанъ талантливымъ музыкантомъ. Онъ вмѣщалъ въ себѣ вдохновеннаго артиста и тихаго, молчаливаго, почти забитаго труженика, совершенно безкорыстнаго и равнодушнаго къ личному успѣху. Онъ жилъ и торжествовалъ успѣхомъ своихъ друзей. Монаховъ былъ многимъ обязанъ ему: никто лучше Рыбасова не умѣлъ ему акомпанировать, а сколько насочинялъ онъ для Ипполита Ивановича куплетныхъ мелодій, вызывавшихъ восторги толпы! Имѣя слабое здоровье, Рыбасовъ, бывало, просиживалъ ночи, работая для товарищей: то переписывалъ ноты, то перекладывалъ слова на музыку, то подгонялъ къ голосу оперетные мотивы—и все это для того, чтобы подготовить имъ успѣхъ. Не было, кажется, случая, чтобъ онъ отказался отъ участія въ какомъ-либо концертѣ; даже больнымъ появлялся онъ съ дирижерской палочкой въ рукахъ, и почти ни съ кого не бралъ вознагражденія за этотъ сложный трудъ.

Рыбасовъ получалъ порядочное содержаніе и, вмѣсто бенефиса, концертъ великимъ постомъ, отъ котораго оставалось ему также достаточно. Жилъ онъ удивительно скромно, но денегъ никогда не имѣлъ. Всѣ свои доходы Иванъ Осиповичъ отдавалъ отцу, оставляя себѣ на карманныя издержки мелочь, которую изводилъ на кондитерское пирожное; это было его единственнымъ баловствомъ.

Рыбасовъ былъ тихъ, скроменъ и уступчивъ во всемъ, но не переносилъ вмѣшательства въ свое дѣло. Оркестръ свой онъ старательно оберегалъ отъ обидъ и недоразумѣній, съ чьей бы то ни было стороны—артистовъ или начальства.

Шла какъ-то на сценѣ Александринскаго театра репетиція съ оркестромъ, наканунѣ представленія какой-то новой оперетки. Режиссеръ А. А. Яблочкинъ, подвижной, горячій, хлопотливый по натурѣ, говорившій всегда

съ увлеченіемъ и запыхавшимся голосомъ, вдругъ выдумалъ кому-то изъ исполнителей дѣлать продолжительное и громкое замѣчаніе, въ то время, когда игралъ оркестръ,—Иванъ Осиповичъ вдругъ махнулъ рукой музыкантамъ и раздраженно крикнулъ:

— Эй, музыка... остановись! Ничего не слышно...

Рыбасовъ сдѣлалъ знакъ—оркестръ утихъ. Затѣмъ онъ хладнокровно положилъ свою дирижерскую палочку на пюпитръ и спокойно приказалъ музыкантамъ:

— Расходитесь!

Объяснившись съ артистами, Яблочкинъ снова крикнулъ въ оркестръ:

— Продолжайте!

Тишина.

— Господа, начинайте же снова...

Молчаніе.

Подошелъ Яблочкинъ къ рампѣ—въ оркестрѣ пустота. Что такое?

— Музыканты!...—закричалъ растерявшійся режиссеръ.—Куда вы дѣлись?.. Иванъ Осиповичъ, гдѣ вы?

Отправилъ Яблочкинъ на поиски сторожей, но оркестра такъ и не удалось собрать. Всѣ музыканты, во главѣ съ Рыбасовымъ, разошлись.

Покинувъ репетицію, Яблочкинъ отправился къ П. С. Ѳедорову. Онъ разсказалъ ему про своеволіе оркестра и просилъ начальника репертуара приказать Рыбасову явиться на другой день въ 11 часовъ утра на репетицію, иначе же придется отмѣнить спектакль.

На другой день, въ 10 часовъ утра, Рыбасовъ явился, по приглашенію, къ Ѳедорову, который накинулся на него:

— Что вы за безпорядки учиняете въ театрѣ? Какъ вы смѣете?! По какому праву? По вашей милости разстраивается спектакль, и вы должны будете внести штрафъ за полный сборъ.

Рыбасовъ спокойно спрашиваетъ Ѳедорова:

— А какую цифру денегъ составляетъ полный сборъ?

— Полторы тысячи!

— Ну, что дѣлать, сейчасъ эти полторы тысячи я вамъ принесу.

Не ожидая такого оборота дѣла, Ѳедоровъ опѣшилъ. Онъ полагалъ, что Рыбасовъ будетъ извиняться, а тотъ спокойно повернулся и пошелъ къ выходу.

— Постойте, постойте!—крикнулъ ему вслѣдъ Ѳедоровъ.—Вернитесь... Куда вы?....

— За деньгами. Я сейчасъ принесу.

Ѳедоровъ смягчился.

— Экій вы чудакъ! Чего вы такъ торопитесь?

— Я, ваше превосходительство, лучше внесу штрафъ, чѣмъ позволю командовать надъ своимъ оркестромъ режиссеру или кому бы то ни было.

Кончилось тѣмъ, что Ѳедоровъ отказался отъ всякаго штрафа и сталъ уговаривать его идти репетировать оперетку, пообѣщавъ сдѣлать должное внушеніе Яблочкину, чтобъ онъ былъ осмотрительнѣе по отношенію къ его оркестру.

Сезонъ 1876—1877 гг. былъ на исходѣ.

Въ послѣдній день масляницы я встрѣтилъ Рыбасова, блѣднаго, худого, съ подвязанною щекою; онъ шелъ по сценѣ, по направленію къ мужскимъ уборнымъ.

— Что съ вами, милѣйшій Иванъ Осиповичъ? Вы нездоровы?—спрашиваю его.

— Какъ же быть тутъ здоровымъ,—отвѣтилъ онъ, махнувъ рукой. — Помилуйте, у меня въ оркестрѣ сквознякъ, какъ въ погребѣ. Удивляюсь, какъ я до сихъ поръ живъ.

— Постомъ отдохнете, поправитесь...

— Какое тутъ поправленье!

На первой недѣлѣ я уѣхалъ въ Москву. Возвращаюсь 14-го марта обратно въ Петербургъ. Въ полдень ѣду къ М. Г. Савиной, которую мнѣ нужно было повидать по дѣлу, но не застаю ея дома,—говорятъ, уѣхала на панихиду.

— Кто умеръ?—съ ужасомъ спрашиваю горничную.

— Рыбасовъ.

Это было такъ неожиданно, что я невольно страшно встревожился. Отправляюсь на квартиру покойнаго товарища и застаю тамъ всѣхъ сослуживцевъ и Монахова. Плачетъ онъ и убивается, лишившись закадычнаго друга.

Съ кладбища, опустивъ въ землю Ивана Осиповича, отправились мы съ Монаховымъ домой, вмѣстѣ на извощикѣ. Послѣ долгаго молчанія, онъ начинаетъ мнѣ говорить взволнованнымъ голосомъ:

— Какъ все странно... Помнишь онъ на новый годъ не спалъ, мучился... Вотъ и умеръ-то 13-го марта! Роковое число!.. Знаешь-ли, первый кто послѣ него умретъ?... Это я...

— Полно, что ты!—сталъ я утѣшать разстроеннаго пріятеля.—Простая случайность... Въ сущности, ты здоровъ и крѣпокъ, а онъ всегда кислился...

— Нѣтъ, ужъ это вѣрно! Я чувствую, что немного осталось мнѣ житья... Я бы тебѣ разсказалъ одинъ странный случай, да боюсь будешь смѣяться...

— Съ какой же стати! Говори, что за случай?

— Когда я, послѣ первой панихиды, подошелъ къ Ванѣ и, цѣлуя его, прошепталъ: «Прощай, мой дорогой другъ, мой братъ», то услышалъ его шопотъ: «До свиданья»... Вѣрь или нѣтъ, но клянусь тебѣ, это не воображеніе... Повѣришь-ли, со мною чуть не сдѣлалось дурно, меня прошибла дрожь, выступилъ холодный потъ на лбу, а домой я собрался совершенно больнымъ и разбитымъ

Я убѣждалъ Монахова ѣхать домой, успокоиться и не галлюцинировать, но онъ отправился къ Гончарову.

— У него,—сказалъ мнѣ Ипполитъ Ивановичъ, — тепло, спокойно, просто. Иванъ Александровичъ такой добрый, внимательный, ласковый старикъ. Онъ непремѣнно велѣлъ мнѣ прямо съ кладбища ѣхать къ нему, чтобы разсѣять мою тоску...

Я слѣзъ съ извощика на Невскомъ.

Прощаясь со мною, Монаховъ еще разъ повторилъ:

— Да, Костя, не хорошо встрѣчать Новый годъ въ унынiи, да въ слезахъ... Трудно переживать такой годъ... Вотъ Ваня не выдержалъ... Не выдержу и я, конечно...

VI.

Послѣдній бенефисъ Монахова. — Ужинъ у него. — Послѣдній выходъ Монахова на сценѣ. — Скандалъ. — Смерть Монахова.—Послѣднія минуты.—Отчаяніе П. А. Никитина.—Газетная статья.—Похороны.—Надгробное стихотвореніе Г. А. Лишина.

На лѣто Монаховъ уѣхалъ въ Кіевъ, къ отцу. Не взирая на продолжительный отдыхъ, онъ возвратился къ сезону такимъ же скучнымъ и удрученнымъ, какимъ покинулъ Петербургъ весною.

24-го октября 1877 года онъ справлялъ свой послѣдній бенефисъ. Шла въ первый разъ новая комедія А. А. Потѣхина «Выгодное предпріятіе». Театръ былъ переполненъ; бенефиціанту, какъ любимцу, устроена была овація.

По окончанiи спектакля, близкіе друзья его отправились къ нему ужинать. Послѣ многочисленныхъ и искреннихъ тостовъ за его здоровье, успѣхи

сценическіе и благополучія житейскія, Монаховъ, будучи подъ впечатлѣніемъ театральныхъ овацій, сказалъ:

— Да, да, здоровье нужно, потому что слѣдуетъ еще пожить.

Эта фраза какъ-то болѣзненно отдалась въ нашихъ сердцахъ.

Я шепнулъ Лишину:

— Съ чего это Ипполитъ сталъ говорить какъ-то безрадостно, тономъ отжившаго старика? Право, за него становится страшно, онъ за послѣднее время сильно измѣнился...

— Ахъ, ужъ и не говорите!—отвѣтилъ Лишинъ, тяжело вздохнувъ,—я и самъ за него опасаюсь. Какъ онъ не перемогается, а очень замѣтно, что онъ нездоровъ.

30-го октября у меня былъ маленькій семейный праздникъ: справлялось рожденіе старшаго сына. Монаховъ обѣщалъ пріѣхать къ пирогу, а, между тѣмъ, явился рано утромъ. Сидя въ столовой за чаемъ, онъ имѣлъ веселый видъ, принималъ участіе въ шутливомъ разговорѣ, но потомъ вдругъ, совершенно неожиданно, сдѣлался серьезнымъ, сталъ нервничать и уѣхалъ отъ меня со слезами на глазахъ...

На другой день, 1-го ноября, я зашелъ къ Монахову,—провѣдать его, не груститъ-ли онъ по-вчерашнему? Нашелъ я его спокойнымъ, въ хорошемъ расположеніи духа. Мы условились съ нимъ провести вечеръ слѣдующаго дня у М. Г. Савиной, которая такъ же, какъ Ипполитъ Ивановичъ и я, не была занята въ театрѣ. Вечеръ этотъ прошелъ очень весело. Монаховъ много пѣлъ, былъ страшно оживленъ и все время смѣялся.... Въ послѣдній разъ слышали мы его дѣтскій, задушевный смѣхъ!... И какъ всѣ любили его веселымъ, смѣющимся!...

Въ ноябрѣ онъ началъ опять пить. По этому поводу раздавались неудовольствія и со стороны начальства, и изъ публики; товарищи его жалѣли и тоже упрекали.

15-го ноября въ Александринскомъ театрѣ шло «Выгодное предпріятіе». Я гдѣ-то засидѣлся, торопился въ театръ къ своему выходу и не зашелъ къ Монахову въ уборную, какъ дѣлалъ это всегда, когда бывалъ занятъ вмѣстѣ съ нимъ. Въ четвертомъ актѣ выхожу я на сцену и подаю свои реплики. Приближается явленіе Ипполита Ивановича. Выходитъ онъ изъ среднихъ дверей и сильно шатается. Артисты, бывшіе на сценѣ, невольно дрогнули... Савина поблѣднѣла, какъ полотно... Монаховъ же, завидя меня, улыбается и говоритъ, чего не было въ пьесѣ:

— А-а! голубчикъ, кого я вижу!...

Кое-какъ доиграли пьесу. По окончаніи акта, бѣгу въ уборную Монахова.

— Ипполитъ, что съ тобою!...

Онъ махнулъ рукой и потянулся за коньякомъ. Едва-едва уговорили его ѣхать домой... За кулисами прошелъ слухъ, что на нынѣшній разъ, въ виду слишкомъ безобразнаго поведенія Монахова, дирекція не ограничится выговоромъ, а предложитъ ему или выдти въ отставку, или взять продолжительный отпускъ безъ содержанія «для поправки здоровья». Да и самъ Ипполитъ Ивановичъ понялъ, что послѣ скандальнаго спектакля 15-го ноября ему нельзя не выдержать паузы, дабы отсутствіемъ своимъ хоть нѣсколько загладить дурное впечатлѣніе. На этомъ основаніи онъ на другой же день извѣстилъ дирекцію о внезапномъ своемъ отъѣздѣ къ яко-бы больному отцу, въ Кіевъ.

Заѣзжаю я къ нему 16-го числа. Швейцаръ объявляетъ, что Монаховъ нынѣче уѣхалъ въ Кіевъ:

— Ночью получили телеграмму,—пояснялъ швейцаръ,—что ихъ папаша при-смерти, утромъ живо собрались и уѣхали.

До сихъ поръ казнюсь, что повѣрилъ швейцару, который мнѣ вралъ по наущенію Ипполита Ивановича, желавшаго скрыть себя отъ начальства, и не поднялся на верхъ.

18-го ноября вечеромъ за кулисами говорили, что Монаховъ вовсе и не думалъ никуда уѣзжать, а спокойно сидитъ дома и «тянетъ мертвую». Я не повѣрилъ этому слуху и не провѣрилъ его.

20-го, въ часъ дня, пріѣзжаю я на репетицію въ театръ и въ комнатѣ, прилегающей къ режиссерской, съ ужасомъ читаю объявленіе: «Сего 20-го ноября 1877 года, въ 10½ часовъ утра, внезапно скончался Ипполитъ Ивановичъ Монаховъ».

Едва закончивъ репетицію, спѣшу къ трупу покойнаго друга. Лежалъ онъ на столѣ, какъ живой, съ улыбкой, на лицѣ полное спокойствіе. Квартиру оглашали рыданія его сестры—Е. И. Рощиной, зятя его—П. А. Никитина и преданнаго его слуги—Бориса. Никитинъ, очень дружившій съ Ипполитомъ Ивановичемъ, имѣлъ видъ совершенно обезумѣвшаго отъ горя человѣка. Припадая къ трупу друга, онъ цѣловалъ его въ губы, обливалъ его лицо слезами и хриплымъ, страшнымъ голосомъ восклицалъ:

— Ипполитъ, очнись!... Братъ мой, другъ мой, неужели ты умеръ?! Это

ложь—ты спишь!.. За что? За что тебя убили? Что ты сдѣлалъ имъ? Кого ты, добрый и незлобивый, могъ обидѣть?!... Скажи, скажи, Ипполитъ, кто виноватъ? Кто? Я убью его...

Страшно становилось за Никитина. Онъ падалъ на колѣни и бился головой о полъ, не переставая рыдать и причитывать...

Рощина увела меня въ другую комнату и передала подробности о смерти Монахова:

— Лежалъ онъ въ постели больной, блѣдный, какъ всегда послѣ своего запоя, весь трясся, кряхтѣлъ и стоналъ. Въ десятомъ часу утра послалъ онъ Бориса къ швейцару съ приказаніемъ сейчасъ же привести васъ къ нему, какъ только явитесь. Онъ былъ почему-то увѣренъ, что вы нынче утромъ непремѣнно къ нему заѣдете. Возвращается съ лѣстницы Борисъ и несетъ кипу газетъ. Ипполитъ беретъ ихъ отъ него, съ намѣреніемъ приняться за чтеніе, но вдругъ вскрикиваетъ и роняетъ газеты на полъ. Я подбѣжала къ постели. Ипполитъ сквозь слезы заговорилъ: «Бѣдный отецъ, бѣдный! все узнаетъ... Охъ, что я надѣлалъ!» Затѣмъ взялъ одну изъ газетъ и началъ ее просматривать. Вдругъ снова вскрикиваетъ, хватается за сердце и закрываетъ глаза. Я взяла его за руку и почувствовала, что его бьетъ лихорадка. Онъ началъ метаться и испуганнымъ, задыхающимся шопотомъ сказалъ: «Мнѣ страшно, Лиза!... Не отходи отъ меня!... Посиди около, я усну... Мнѣ холодно, накрой одѣяломъ... Я боюсь!... Мнѣ страшно!....». Взглянула я на часы — было безъ пяти минутъ десять. Проходитъ нѣсколько минутъ, мнѣ показалось, что онъ не дышетъ. Дотрогиваюсь до руки—холодна...

Пока Елизавета Ивановна разсказывала это, вошелъ Никитинъ и взялъ ту газету, которую за нѣсколько минутъ до смерти читалъ Ипполитъ Ивановичъ.

— Ага! на счетъ Ипполита!—сказалъ онъ, какъ-то сразу наткнувшись на замѣтку, и съ нескрываемой злобой прочелъ ее.

Она гласила слѣдующее:

«Дирекція приняла мѣры противъ *внезапныхъ болѣзней* г. Монахова, и, по нашему мнѣнію, это очень хорошо, ибо *внезапныя болѣзни* этого артиста подрываютъ въ корень репертуаръ русской сцены. Мы говоримъ не голословно о подрывѣ репертуара, а на основаніи фактовъ. Уже не говоря о томъ, что *внезапная болѣзнь* г. Монахова снимаетъ съ афиши такія капитальныя вещи, какъ, напримѣръ, «Выгодное предпріятіе», но заставляетъ ставить кое-какъ такія произведенія, какъ комедія Мольера «Школа жен-

щинъ», и подвергаетъ актеровъ незаслуженнымъ нареканіямъ. Мы говоримъ о г. Ѳедоровѣ, которому въ два-три дня пришлось выучить за г. Монахова роль Ласуша въ Мольеровской комедіи. Комедія же эта написана стихами, и роль Ласуша—огромна. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ г. Ѳедорову публика шикала, и бѣдный артистъ, всю свою службу служащій добросовѣстно, долженъ выносить шиканье за то, что г. Монахову угодно было *внезапно заболѣть*. Публика, конечно, знаетъ, что это за *внезапная болѣзнь*, ибо во второе представленіе комедіи «Выгодное предпріятіе» г. Монаховъ весьма замѣтно былъ боленъ на сценѣ своей *внезапной болѣзнью* — Febris Chtritero-Koralis. Мы бы, конечно, не стали распространяться объ этой *болѣзни* г. Монахова, если бы черезъ это страдалъ только онъ, а не страдали другіе, какъ, напримѣръ, г. Ѳедоровъ».

. . . . . .

Хоронили Ипполита Ивановича 23-го ноября. Отдать послѣдній долгъ усопшему явилось такъ много народу, что пришлось закрыть церковь и, съ помощью полиціи, пріостановить дальнѣйшій наплывъ публики.

Вглядываясь въ черты дорогого лица покойнаго, я думалъ:

— Предчувствіе тебя не обмануло! Этого года, который ты встрѣтилъ съ тоскою и отчаяніемъ, ты дѣйствительно не пережилъ, да и немного пожилъ безъ своего закадычнаго пріятеля Рыбасова...

Прахъ Монахова опустили въ могилу. Говорились рѣчи, но ни одна изъ нихъ не произвела такого сильнаго, потрясающаго впечатлѣнія, какъ стихотвореніе Лишина, прочитанное имъ надъ не зарытой могилой. Онъ выступилъ изъ толпы съ воспаленными отъ слезъ глазами, съ развивающимися по вѣтру кудрями и сдавленнымъ отъ душившихъ его рыданій голосомъ прочелъ слѣдующіе стихи, которыми я и заканчиваю свои воспоминанія объ Ипполитѣ Ивановичѣ Монаховѣ:

Еще зарытая могила,
Еще слезъ искреннихъ потокъ,
Еще одинъ на вѣки слегъ,
Еще загубленная сила!
Угасшій другъ, въ прощанья часъ
Мы рады вѣрить, что средь насъ
Твой свѣтлый духъ еще витаетъ,
Что видитъ онъ друзей сердца,
И въ нихъ унынье безъ конца
И скорбь гнетущую читаетъ.

Почти ребенкомъ я когда-то
Свой первый трудъ ему принесъ...
Легка-ли мнѣ того утрата,
Въ комъ я нашелъ участье брата,
Въ комъ сердце дружбою зажглось?
Въ немъ было столько обаянья,
Ума, радушья, теплоты,
Что недостойны порицанья
Тѣ, чьи завѣтныя мечты
Къ нему стремились.... Кто готовымъ
Былъ на призывъ его всегда?...
Бывало, взглянетъ, только словомъ
Подаритъ,—грусти нѣтъ слѣда...
Творцу средь горняго селенья
Безплотныхъ силъ звучатъ хвалы,
Но долетятъ и тѣ моленья,
Что шлемъ изъ нашей сѣрой мглы.
Тамъ, вѣримъ, славою сіяя,
Тѣней великихъ вспрянетъ рядъ,
Забывъ отраду пѣсенъ рая,
Собрата встрѣтить поспѣшатъ
И скажутъ: «Здѣсь, гдѣ нѣтъ печали,
«Ему за то вѣнецъ сплетенъ,
«Что слезы въ смѣхѣ томъ звучали,
«Которымъ землю тѣшилъ онъ».

Властотворный образъ человѣколюбія Божія.

Соч. іеромонаха Митрофана Довгалевскаго, 1737 г.

Къ числу древнѣйшихъ памятниковъ христіанской драматической литературы принадлежатъ мистеріи, разрабатывающія евангельскіе, легендарные и апокрифическіе разсказы о Христовомъ воскресеніи. Въ западно-европейской литературѣ такихъ пьесъ насчитывается немало, но въ старинной русской, точнѣе въ южно-русской литературѣ ихъ было, несомнѣнно, меньше; хотя, какъ можно догадываться, ихъ всетаки есть довольно значительное количество, судя по тому, сколько ихъ, при неблагопріятныхъ для храненія рукописей обстоятельствахъ, дошло до насъ и хранится въ общественныхъ, частныхъ и монастырскихъ книгохранилищахъ.

Изъ пьесъ XVIII вѣка, берущихъ темою страданія и воскресеніе Христа, искупленіе человѣка и посрамленіе силы ада, мы можемъ назвать слѣдующія: «Дѣйствіе на Страсти Христовы», напечатанное Н. С. Тихонравовымъ [1]), аллегорическую «Трагедокомедію» Сильвестра Ляскоронскаго, изданную профессоромъ Голубевымъ [2]), Пасхальную драму, изслѣдованную г. Мироном [3]), «Брань

[1]) Русскія драматическія пропзведенія, т. I.

[2]) Труды Кіевской Духовной Академіи, 1877, сентябрь.

[3]) Кіевская Старина, 1896, іюнь—іюль.

у добродѣтелей» І. Горленки [1]), «Властотворный образъ человѣколюбія Божія», извѣстный по извлеченіямъ въ изслѣдованіяхъ Н. И. Петрова [2]) и П. О. Морозова [3]), и нѣкоторыя другія.

Почти всѣ названныя пьесы отличаются общими свойствами драмы того времени: рядъ аллегорическихъ фигуръ, растянутость дѣйствія, длинноты, сухость и искусственность діалога—вотъ ихъ отличительныя черты. Значительно рознится отъ нихъ послѣдняя, написанная въ 1737 году учителемъ піитики въ Кіево-Могилянскомъ коллегіумѣ, іеромонахомъ Митрофаномъ Довгалевскимъ. Она, прежде всего, отличается краткостью, что даетъ ей выгодное преимущество предъ другими названными выше пьесами. Главное мѣсто здѣсь занимаютъ интерлюдіи, которыя изъ второстепенной роли переходятъ на главную и, какъ въ «Комическомъ дѣйствіи» того же автора, являются наиболѣе интересной частью пьесы. Вопросъ объ источникахъ «Властотворнаго образа»—весьма сложный. Не имѣя въ виду рѣшать его, укажемъ пока на слѣдующее. Эта драма имѣетъ очень мало общаго съ другими пасхальными драмами XVII—XVIII вѣка. Если что и представляется сходнымъ, то это, какъ намъ кажется, обусловливается общностью темы. Съ указанной г. Морозовымъ польской драмой [4]) «Властотворный образъ» не имѣетъ ничего общаго, кромѣ основного сюжета — искупленіе міра воскресшимъ Христомъ и именъ дѣйствующихъ лицъ (Amor Divinus, Misericordia и т. п.). Пожалуй, нѣкоторое еще сходство имѣетъ интересующая насъ пьеса съ изданной и обслѣдованной г. Мирономъ [5]), отличительной чертой которой является попытка обработать вторую часть апокрифическаго Никодимова евангелія — сошествіе Христа во адъ (Descensus). М. Довгалевскій, можетъ быть, лишь въ слабой степени былъ подъ вліяніемъ этого популярнѣйшаго религіозно-поэтическаго произведенія, имѣвшаго широкое распространеніе въ разныхъ обработкахъ въ литературѣ XVII—XVIII вѣка. Послѣдній, заключительный діалогъ V-го явленія и жалоба пророковъ и праведниковъ во II-мъ напоминаютъ намъ отчасти образы и обороты Никодимова евангелія, вѣрнѣе—той его обработки, которая была извѣстна на Руси съ XII вѣка, подъ названіемъ «Слова Евсевія (Александрійскаго или Самосатскаго) о сошествіи Іоанна Предтечи во адъ» [6]).

[1]) *Н. И. Петровъ.* Очерки изъ исторіи украинской литературы. Кіевъ. 1880. Стр. 63—84.

[2]) Тамъ же.

[3]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра. Спб. 1889. Т. I.

[4]) Рукописи Императорской Публичной Библіотеки, Q. XIV, № 19. Польск.

[5]) Кіевская Старина, 1896, іюнь—іюль.

[6]) Греческій оригиналъ славянскихъ переводовъ у *Миня*—Patrologiae cursus complectus, series graeca, t. 86.

Что касается интерлюдій, то уже Н. И. Петровымъ [1]) были указаны къ нимъ параллели въ народныхъ сказкахъ и преданіяхъ [2]), изъ чего можемъ заключить, что и эти, подобно другимъ интерлюдіямъ, являются драматической обработкой народныхъ анекдотическихъ разсказовъ.

Въ виду того, что «Властотворный образъ» еще не изданъ, хотя и представляетъ не меньшій интересъ, чѣмъ многія драмы, помѣщенныя въ двухъ томахъ объемистаго труда Н. С. Тихонравова, позволяемъ себѣ подробно изложить весь ходъ этой пьесы, а интерлюдіи издаемъ цѣликомъ безъ всякихъ пропусковъ, по рукописи Кіево-Михайловскаго монастыря, № 1710. При изданіи, мы не передаемъ особенностей написанія, раскрывая титла и придерживаясь старинной орѳографіи только тамъ, гдѣ этого требуетъ произношеніе.

Согласно установленному Ѳ. Прокоповичемъ правилу, пасхальная драма М. Довгалевскаго состоитъ изъ пролога, пяти серьезныхъ дѣйствій и соотвѣтствующаго числа интерлюдій, помѣщенныхъ въ рукописи послѣ серьезной части пьесы.

Заглавіе мистеріи — длинное, риторическое; оно заключаетъ въ себѣ какъ бы программу всего представленія:

«Властотворнїй ѡбразъ человѣколюбія Божія, всемирной дѣля радости, пятьчисленнымъ явленїемъ обновленій, в честь и прославленїе искони единосилній совѣтъ давшему единому ѡт Троицы Сыну Божію, яко сотворити благоволившему и ѡт небитїя во битїе перваго человѣка приведшему; его же ради сей, яко заповѣдей преступника, за крайное благо утробіе воплотися, пострада даже до смерти крестнїя и всемощною Божества силою тридневно воскресе, и паки сего и всѣхъ клятвъ его виновнихъ на первое вѣчнїя свободи и радованія возведе блаженство».

Въ «проліогѣ», написанномъ, вѣроятно, уже по окончаніи пьесы и помѣщающемся въ рукописи на листѣ 214 об., читаемъ обычное обращеніе къ слушателю, съ просьбою простить, если пьеса не понравится:

Властотворній Господень образъ в человѣци
Дѣломъ хощемъ показать в красотѣ велицѣ—
Тебѣ, шлишателевѣ почтеннѣйшу, драгу,

---

[1]) Очерки изъ исторіи украинской литературы, стр. 80—81.

[2]) Такъ, преданія о ѣздѣ на людяхъ разобраны *Н. И. Костомаровымъ* въ его статьѣ «Преданія первоначальной лѣтописи»; сказки см. у *Рудченка* — «Народныя южно-русскія сказки» (Кіевъ. 1869. Вып. I, стр. 95; II, стр. 167—168).

Но молимъ простителну милость имѣть благу,
И что пяточислении в явленїяхъ слоги
Не возудовлетворятъ—отпусти долгъ многи!

Явленіе первое озаглавлено такъ: «Виходитъ *Совѣтъ Божій* о сотвореніи *Перваго человѣка*, еже би сотворивъ сего по образу и по подобію своему, украсити всякимъ дарованіемъ и дати мѣсто райскія свободи; к нему же виходитъ *Правосудіе Господне*, прекословя совѣтному намѣренію, еже не творити таковаго человѣка, до которыхъ виходитъ *Милость Божія* и между *Совѣтомъ* и *Правосудіемъ* средствіе творитъ, согласуя паче въ сотвореніи *Совѣту*, неже *Правосудію*» (л. 205). Послѣ скучнаго пренія пѣлся кантъ и представлялась первая интерлюдія. Въ ней, какъ и въ серьезной части, происходитъ споръ, кончающійся дракой. Выходятъ два мужика, разставляютъ тенета и бесѣдуютъ между собою; въ тенета попадаетъ литвинъ, котораго по ошибкѣ убиваютъ. Сыновья убитаго приходятъ искать отца, воскрешаютъ его лягушкой. Воскресшій отецъ разсказываетъ, что онъ видѣлъ на небѣ: лѣсныхъ кошекъ, святыхъ, которые молотятъ у Бога на гумнѣ; погналась было за нимъ змѣя, но Кузьма и Демьянъ, спрятавши, спустили его обратно на землю, какъ разъ въ то время, когда сыновья вздумали его накормить лягушкой. Послушать росказни о чудесахъ, видѣнныхъ старикомъ, приходитъ ксендзъ. Онъ не вѣритъ, что литвинъ побывалъ на небѣ, спрашиваетъ о судьбѣ папы и узнаетъ, что тому «небо и не снилось»,—онъ жарится въ аду. «Чтобъ святой былъ въ пеклѣ?! Ты лжешь, старикъ!..»—«Правда, правда, согнувшись, таскаетъ онъ дрова до пекла, а черти скачутъ вокругъ и подгоняютъ его вотъ такъ палками!». И съ этими словами литвинъ бьетъ ксендза и прогоняетъ его.

Во второмъ явленіи «виходитъ *Милость Божія*, ведущая въ миръ Господнимъ образомъ почтеннаго *Человѣка*, ему же, кромѣ райскаго населенія, вся поднебеснїя птици, звѣри и скоти во владѣніе вручивъ, смертною клятвою претитъ со всякимъ блюстительствомъ (хранити заповѣдь Божію, еже не ясти) отъ древа, Богомъ заповѣданнаго, и по завѣщанію отходитъ; по семъ приходитъ *Прелесть* и поощраетъ его, да от древа заповѣданнаго вкуситъ плодъ; кой онъ совѣтъ, судивъ за благо, послѣдуетъ *Прелести* вскорѣ сотворити дѣломъ» (л. 207 об.). Послѣ длиннаго монолога *Милости Божіей*, *Прелесть* обращается къ *Человѣку* съ льстивой рѣчью:

Вижду тя, мудра, силна, красна человѣка,
В величествѣ и славѣ зело превелика,

Подобїе имуща образъ Бога власній,
Неизмѣнній во вѣки, смерти не причастній;
Правяща въ подсолнечной окрестними страни,
Скиптръ носяща власти всесилними длани,
Единаго владику прекраснаго рая:
Всѣхъ древесемъ плодовъ коя не вданна благая—
Тебѣ свободно отъ всѣхъ укусити плода!

Человѣкъ в началѣ возражаетъ *Прелести,* ссылаясь на запрещеніе Божіе:

Никако же, зане Богъ отъ едина рода
Заповѣда не ясти клятвенними слови,
Аще же снимъ—отъ того плачь мнѣ есть готови,
И смертнїя постигнутъ неизбѣжни рати:
Лишусь райской сладости и всей благодати.

Прелесть.

Не будетъ то во правду, повѣрь слову вѣрну!
Не сотворитъ Богъ сего за милость безмѣрну,
Да за единъ вкусъ древа предати тебе смерти,
Я же тя рая лишитъ и жизнь можетъ стерти.
Азъ ти тайну Божїю явлю и открию,
Почто Господь заповѣдь даде тебѣ сїю;
Аще древа снѣси, равенъ будешь Богу,
Воспримешь подобну власть и силу премногу
И будешь Богомъ, свѣдій злая и благая!

Первый человѣкъ обрадованъ вѣстью и тотчасъ же оказывается готовымъ послѣдовать совѣту *Прелести:*

Аще тако правѣдно, се ми вѣсть драгая;
Да буду Богу равнїй, убо снѣмъ отъ древо,
Его же ми преподасть сопричастна Ева!

Прелесть.

Ей, по истинѣ не лгу, но правду вѣщаю
И тайну въ Бозѣ сїю тебѣ возвѣщаю:
Скоро точїю плода отъ древа вкусиши,
Самъ на себѣ вся дѣломъ праведно узриши.
Гради спѣшно за мною, несумнись ни мало!

Человѣкъ первый.

Гряду и послѣдую, аще слово стало,
И совѣтъ твой исполнить ревностно желаю,
И Божїю власть, силу воспріяти чаю.

Слѣдующій за симъ кантъ оплакиваетъ паденіе человѣка, нарушившаго законъ Божій, а интерлюдія вторая изображаетъ комическое положеніе жида, который, заключивъ условіе съ чортомъ, обманываетъ его; чортъ здѣсь является существомъ простоватымъ и довѣрчивымъ. Голодный цыганъ мечтаетъ о свининѣ, соблазняетъ жида, но тотъ твердъ и не преступитъ запрещенія своего раввина, святого человѣка, послѣ смерти попавшаго прямо на небо.

Въ третьемъ явленіи (л. 210—212): «Виходитъ *Первій человѣкъ*, ускаржаяся на *Прелесть*, и зѣло печалуетъ, яко, послушавъ *Прелести*, преступи заповѣдь Господню, до котораго виходитъ *Правосудіе Божіе* и, обнаживъ его со всего краснаго одѣянія, одѣваетъ в рубища шкаредная; по семъ за свободу райскую, въ работу и плѣнъ *Смерти* и *Діяволу* отдаетъ; сіи, пріемши, радующеся и торжествующе ведутъ за собою во адъ». Вотъ заключительныя слова этого явленія:

Правосудіе Божіе.

Смерти и діяволе, скоро поспѣшите
И преступника сего отъ мене возмѣте,
Дадѣть мѣсто во адѣ перво и почтенно!

Смерть и Діяволъ говорятъ удруг:

Давно означенно.

Правосудіе Божіе.

Се вашъ вѣчный рабъ, плѣникъ и наслѣдникъ бездни.

Смерть и Діяволъ говорятъ.

Ни правосудіе, но гость и другъ прелюбезній.

Правосудіе Божіе.

Сей возжелалъ со Богомъ равно царствовати.

Смерть и Діяволъ.

Обаче лучше ему съ нами пребывати.
Заслуга его знатна и предъ нами явна,
Его же желаніемъ ожидали здавна.

Послѣ двухъ кантовъ, относящихся къ этому явленію, идетъ третья интерлюдія, представляющая драматическую передѣлку народной сказки о простофилѣ. Мужикъ съ сыномъ пріѣзжаетъ на торгъ; отлучаясь, онъ поручаетъ сыну стеречь возъ. Затѣмъ являются три «ярыги» и мошенническимъ образомъ обкрадываютъ недогадливаго сына. Интерлюдія даетъ живую, выпуклую картинку изъ народной жизни. Ярыги говорятъ съ сильнымъ московскимъ акцентомъ, отецъ же съ сыномъ по малорусски.

Четвертое явленіе представляетъ полное торжество *Діявола*; послѣдній «выходитъ... хваляся, яко покори власти своей, кромѣ *Перваго человѣка*, вся праведнія души; къ нему же, хвалящемуся, частѣе приходя *Смерть* и, по повелѣнію умерщвляя, пророки къ нему приводитъ, ихъ же, многое число собравъ и узи оковавъ, низводятъ купно во адъ, идѣ же сидящіи (въ) безднѣ вопіютъ, просяще свободи». Предъ лицомъ зрителя проходятъ: *Авель Праведный, Моисей, Прекрасный Іосифъ, Симеонъ Богопріимецъ* и др. и всѣхъ ихъ *Смерть* влечетъ безжалостно во адъ, на муки, не обращая вниманія на ихъ мольбы. Въ заключеніе *Авель* отъ лица всѣхъ говоритъ (л. 213 об.):

Аще вина праотца, аще наша, — Боже
Милосерде, изми насъ, се жизнь изнеможе.
Не даждь въ темной пропасти заключеннимъ жити,
Не попусти надъ нами злу бѣсу владѣти!

Въ интерлюдіи четвертой, соотвѣтствующей этому явленію, выводятся «пиворѣзы» — семинаристы [1]), ищущіе въ свободное, каникулярное время «кондицій» и издѣвающіеся надъ простоватымъ мужикомъ, вымазывая ему физіономію сажей. Когда ихъ плутня раскрыта и грозятъ побои — «пиворѣзы» убѣгаютъ, вопія къ Богу словами псалтири: «Обидоша мя пси мнози!... Сонмъ лукавыхъ обдержаша мя» и т. д.

Пятое явленіе, заключающее въ себѣ развязку драмы, представляетъ торжество *Милости Божіей* надъ *Правосудіемъ*. Вотъ сценарій его: «Выходитъ *Милость Божія* на гласъ стенящихъ и вопіющихъ праведнихъ во адѣ, яже повелѣваетъ всѣхъ отъ вѣка заключеннихъ возвратити; ихъ же возвратно принявъ, собственнѣе же *Перваго человѣка*, въ первое облекъ одѣяніе, и въ первобитной свободѣ радости и торжеству воскресшимъ Господемъ дарованному съ пѣніемъ клики Ангеловъ отводитъ». *Смерть* и *Діяволъ* горько сокрушаются объ утраченномъ владычествѣ надъ человѣкомъ. *Милость Божія*, освобождая *Адама*, говоритъ, обращаясь къ *Смерти*:

Милость Божія.
Гдѣ твое, смерти, жало?
Гдѣ ти, аде, побѣда?
Испустите человѣка!
Иже Адамъ названній.

Дождь, ти реку, вскорѣ!

Смерть.
Пропало!

Діяволъ.
Бѣда!
Елика?
Мнѣ той дарованній!

Діяволъ и Смерть.
О люти, о горе!

[1]) Они хорошо характеризованы въ книгѣ *П. И. Житецкаго*—«Мысли о малорусскихъ думахъ» (Кіевъ. 1893. Стр. 39—56).

Какъ унылое эхо, звучатъ жалобныя восклицанія *Діявола* и *Смерти*, утратившихъ свою мощь и власть надъ человѣчествомъ. Тогда *Милость Божія*, объявляя *Первому человѣку* о прощеніи, дарованномъ ему Богомъ, даетъ наставленіе:

Помни милость Божію, тебѣ содѣянну;
Аще недостойно бисть грѣшну, окаянну,
Обаче Богъ милосердъ гнѣвъ укроти сильній;
Се ти первій даетъ даръ красоти зобильній.

Адамъ молитъ освободить и другихъ, заключенныхъ чрезъ его паденіе въ аду, и *Діяволъ*—съ восклицаніемъ: «Горе неутѣшно!»—освобождаетъ пророковъ и праведныхъ, боясь креста, коимъ его устрашаетъ *Милость Божія*. *Авель*, отъ лица всѣхъ освобожденныхъ, приноситъ благодарность Богу. *Милость Божія* приглашаетъ ангеловъ воспѣть Воскресеніе Христово. Слѣдуютъ канты и послѣдняя интерлюдія, счетомъ пятая. Въ ней изображается освобожденіе—только современное автору. Ляхъ продаетъ мужика жиду за 100 злотыхъ и, по просьбѣ послѣдняго, даетъ позволеніе связывать купленныхъ мужиковъ по рукамъ и ногамъ. На выручку мужику является казакъ, который запрягаетъ самого ляха и жида въ повозку. Этимъ и заканчивается пасхальная мистерія М. Довгалевскаго.

Передъ каждой изъ слѣдующихъ интерлюдій авторъ даетъ какъ бы программу дѣйствія, видимо, для руководства исполнителямъ.

[л. 219]. Выходятъ два мужикы заставляти тенета, до которих виходитъ третій для поради, ѡставивши тенета скріются, потомъ виходитъ литвинъ и упадетъ в тенета, и напавши мужикы литвина убютъ. Потомъ виходятъ синки, шукаючи батка, и, знайтовшы, воскресятъ. Еще к нимъ выходитъ ѯонзъ питатися, що на томъ свѣтѣ дѣется, и литвинъ ѯонза прожене.

Interludium 1-mum.

1-й муж. Гай, гай, Грицкѳ братухо, їосъ пожалсѧ Боже,
Що то за мѣсце було, ѡт близку пригоже:
Не ѡдного се хлѣбомъ попогодовало,
Да не за великій часъ ѭкъ не тее стало;
Тутъ то було стовпище [1]) лучшого звѣрити
Ѭкъ свѣтъ свѣтомъ такого небуло видати.
Баццябъ колиб умѣло, тоб проговорило,
Що не ѡдному паршѣ нащинку ѡбмило,

[1]) Масса.

Першенкій Пархѣмъ Жижа, мовлꙗлажъ Дроздиха,
Ѡт сѣлъ схвативсь на ноги не з ꙗкого лиха;
Такъ же попаскій Спаскій ꙋ глиднꙗхъ купавсꙗ —
Ни свѣтъ било, ни зорѣ той потелѣпавсꙗ [2]).
Все бувало ꙗкъ Марко по пеклꙋ товчетсꙗ:
Гледи, той пре ажъ у тры погибелѣ гнетсꙗ,
А тепер сидить собѣ, ꙗкъ жꙋравель у просѣ,
Тилко жъ, що хочъ говори, есть щос в іого в носѣ.
Нащож ꙗкъ и нащинецъ [3]) ѡт лиха прꙗцюе,
[219 обор.]. Що в Бога день настꙋпѣ, и в жорнах танцюе;
А коли попадешь той ѡсмакъ [4]) и лꙗдскую,
Або шелꙗг, зламанній, копѣйку ꙗкꙋю —
Не збагнешь [5]), куди вткнꙋти: всіого душа хоче,
А що дай, дай кождому, то таки ѡпроче
Жунка гризе голову, а тутъ дѣти в крики —
Хочь би вже ꙗкого, то зобютъ с полетыки.
Хиба еще и сіого хлѣба запитаю,
Коли жъ не дадзо той прѣщай брате Николаю:
Жунку з дѣтми з блеску гдесъ зацуприкꙋю.
А самъ пручь куди ѡчи и почепчукую,
Шкода балагурити и свѣтомъ нудити!
Нумо тилько спитаймо тенета розбити.
Дававъ Богъ братцю людꙗмъ, и намъ ѡбицавсꙗ;
Ꙗбь таки бачцꙗ тута чогосъ сподѣвавсꙗ.
2-й муж. Непмимь ꙗ грѣхъ, щобъ тутъ було що такое;
Ꙗкъ бачишь, то все ѡтсе ничого светое
Ѡт ꙗбъ тобѣ раꙗвъ [6]) [7])
Идавъ хлѣбъ и безъ того твуй батко дай маты.
1-ый. Ꙗжъ кажꙋ, що ти скрꙋтишь що тобѣ без працѣ [8])
На щож було наперед брехат ꙗкъ собацѣ?
Ꙗкійсъ тебе катъ [9]) тꙗгнувъ сюда воловодомъ?
Мнѣ и трапилос зойтисъ из дурнимъ удодомъ [10])!

---

[2]) Потащимся.
[3]) Польск. naszyniec—одинъ изъ нашихъ.
[4]) Польск. ośmak—монета въ 8 грошей.
[5]) Догадаешься.
[6]) Совѣтовалъ.
[7]) Строка не дописана.
[8]) Безъ труда.
[9]) Палачъ (вообще бранное слово).
[10]) Птица.

Чого ти за се годень мкь би на лихого
Бре репавбы [11]) до смерти, мкъ ѵница мкого.
[220 л.] 3-ій. Стуйте баткѕ, трасцю, стелисм ви битисъ,
Плюнте на марѕ [12]), згинте, покиите казитись [13])!
2-й. Тху на тебе все лихо, мкъ злекавъ [14]) проклятій!
Старій вже мкъ собака, да шт глуповатій.
Тиб казавъ, бѕгай [15]) дурній, верещить рикае.
3-ій. Ні бо казавъ, хто тебе в шію попірае.
1-ый. Да де влиха пре в шію, тут соромъ казати,
Дала мнѣ товариша Іродова мати!
Чи не мѣсце ж, шт мкъ бачишь, чимъ воно благее?
3-ій. Чи еще жь, матчинь спиѕ, се хибабъ такее.
1-ый. Шт же вунь не те човпеть [16]), скрѕтивсь да звертѣвсм
Що не верчу покинуть, да тобѣ насѣвся.
3-ій. Чи справдѣ, ну перестань, к кату неказися,
Ать покинувши сунку [17]), за крило берися.
2-ой. Еть же коли намоглись, дакъ и закидаймо;
Атъ закидавши, тутже и позасѣдаймо:
Бо заразъ треба глѕшитъ, тѣлкобъ що ѕпало,
Щобъ к матерѣ спаленуй тетъ [18]) не порвало.
Лит. Хвалю цiебiе Господзѣ, во всiема Свмтога.
Што даждавсм вiесiолаго цiепiер днм такога!
Нуможь ми цiепiер усiе вкупiе веселѣтца!
Нiехай Юда хваришнѣкъ [19]) в пекл'е засмуцѣца: [20])
Калѣ нiе хапiевъ в нiебiе з Богомъ лѣковацѣ,
Вось познаецъ злодiей, мкъ Бога продаваць!
Калѣбъ iонь бувь по моиму барцми [21]) забавлмвсм,
[220 обор.]. З дзiерѕномъ [22]) пагулмцѣ а губ (?) в гiетакѕю бiедѕ нiе папавсм.

---

[11]) Репатися—трескаться (?) по Пискунову).

[12]) Сонъ, привидѣніе.

[13]) Бѣситься.

[14]) Испугалъ.

[15]) Быкъ.

[16]) Бѣлор. човпцися—соваться, идти.

[17]) Котомка, сумка.

[18]) Чит. тенетъ. Послѣ этого стиха стоитъ въ рукописи особый знакъ, показывающій каждый разъ приходъ или удаленіе со сцены дѣйствующихъ лицъ.

[19]) Бранное слово хварижникъ черниг.—выжига, лукавый; отсюда—чортъ.

[20]) Запечалиться.

[21]) Бортьми, пчеловодствомъ.

[22]) Эпитетъ медвѣдя.

А ꙗ ціепіер исціенно да душѣ ніедбаю [23]).
Пчолкѣ ужо виставлꙗць часъ хароши маю.
Гдзіе поидзіе то усꙗго іосць и глꙗдзіець пригоже.
Із дзіеруномъ любо грацъ—хрест на мене Боже. [24])
2-ой муж. Илку сюда! осъ щось за лихо ввертѣлось!
Глуздуй [25]) по головѣ! с тенет не проилось.
3-ій муж. Стуйте братнѣ, що се ми встукали [26]) такее:
Звѣрь не звѣръ: щось такъ собѣ нѣсее, нѣтее,
Се ми из роду такого не видали дива:
Тамъ чорне, тамъ бѣле, голова всꙗ сива;
Колибъ ми ось за сее в лихо непопали?
Чомусъ у мене разомъ литки [27]) задрижали:
Чи! ест духъ, що не лаписи [28])? се вже ꙗкис дѣдко [29])?
Нумо мы в ногы! ѡт ꙗкъ тепер людей рѣдко [30])
2-ой синь. Бацка, во бацка, балоцꙗнѣкъ [31]), гдзіе ти заховавсꙗ [32])?
Да глꙗдзѣ, чи не к пчолкамь на сосну взадравсꙗ?
1-ый синь. Ахь ціе мніе, штожь вотъ гета лꙗжиць за нꙗрище:
Цѣ кошка баравaꙗ [33]), чи цѣ со сціервище [34])?
2-ой синь. Гетажъ бацка хваришнѣкъ тута кулѣкаецъ [35]) —
Гдзіе гдзіе падзіевсь, ажь вотъ ꙗкъ гуліочки [36]) справлꙗец.
1-ый синь. Чи ꙗгожь лѣха уніесло у гіетіе сіецѣ?
Вотъ то здура не познавъ! іонъ казавъ, што паіецѣ [37]).
Може на борць ліезць хаціевъ [1-й синь] ахъ лѣха!
Гетожъ бацка адубіевъ, ніекомъ [38]) лꙗжиць цѣха!

---

[23]) Не забочусь.
[24]) Входятъ мужики и бьютъ попавшаго въ тенета литвина.
[25]) Бей.
[26]) Поймали.
[27]) Голени, ноги.
[28]) Лапати—щупать, польск. łapać—хватать.
[29]) Домовой, лѣшій.
[30]) Убѣгаютъ. Сыновья ищутъ отца.
[31]) Болотный?
[32]) Запрятался.
[33]) Лѣсная.
[34]) Падаль.
[35]) Млр. куликати—пьянствовать, шататься.
[36]) Соврем. гули—забава.
[37]) М. б. pojedzie (?) поѣдетъ.
[38]) Ничкомъ.

[221 л.] Ци іонъ тута з ѥкимъ дзіедкамъ [39]) барꙋкався [40]),
Ці іонъ з сосни з гетими сецмы ѿтарвався?
2-ой синь. Вот то ѥго дзѥрнула саколѥм мацѣ!
1-ый синь. Треба ж би гаспадзѣна да ѥго пазвацѣ,
Ачеи би апѥць к ніемꙋ дх҃ъ цѣ ніе віернувся?
2-ой синь. Даймо лѥгушку: то іонъ з голоду адувся. [41])
Баць. Вохь, Хс҃ъ аскріось, синки, и с ніеба ціепера.
Синь. Скажижь намъ, бацюгна, цѣ бачивъ лѣхвіера [42])?
Баць. Вохь, синки, вѣдзѥвъ в ніебіе кошки баравіе,
Да такъ вжо ніе такіе—усіо палавіе [43]),
А на Божомъ гумніе свѥтіе малоцѥць,
А Пѥтро с Павломъ всіо снапочки валочаць.
Калѣжь и пашовъ туда, гдзіе сонце заходзѣць,
А жь вот тамъ праклятам зміем с агніомъ ходзѣць.
Толко жь што забачила [44])—ѥкъ шмаргніець [45]) за мною!
Ій вціеки, ажь Кузма-Дзіемян кричиць: Богъ с табою!
Вот то мы хуціенка [46]) тамъ в кузню захавалѣсъ [47]),
А ѥна ну калацѣць, штоб мы ѿтчинѣлѣсъ [48]).
Всіо кричиць: дай злачинцꙋ [49]), ба мніе его треба,
А калѣ ніе ласѣ, сапхнѣжь ѥго с ніеба!
Толка жь што Кузма-Дзіемян мніе з ніеба спусцѣлѣ,
Ажь туть вы з лѥгушкаю ка мніе загасцѣлѣ.
Благодаріць же Бога, што в купку [50]) сплалѣся [51]),
А то булѣ какъ пчолки на міодъ разбрилѣся. [52])
Ксёнз. Niech będźie Jezus Christus pochwalony! cźemus milczą [53])?
Na wieki wieków, amen.

---

[39]) Лѣшимъ.
[40]) Млр. борікатысь—бодаться.
[41]) Отецъ воскресаетъ.
[42]) Польск. млр. ростовщикъ, вообще мошенникъ.
[43]) Млр. половый—цвѣта мякины.
[44]) Увидѣла.
[45]) Млр. шморгнути—шмыгнуть.
[46]) Скорехонько.
[47]) Запрятались.
[48]) Отпирались.
[49]) Злодѣй, польск. złoczyniec.
[50]) Въ кучу, въ одно мѣсто.
[51]) Собрались.
[52]) Появляется ксендзъ, позванный мужиками.
[53]) Чего молчатъ (говорится, очевидно, въ сторону).

[221 обор.] Ktos tu dzis duchownego potrżebował w płaczże? [54])

Лит. Здоровъ паніе дзмче!

Конз. Ktoś, mówie, spowiednika żądał tey godżiny? [55])

Лит. Богъ дасць, саколъ, мы и сами гомци добацвѣни (?)

Конз. Widżę głupi ten stary nie wiedzic co prawi [56]).

Лит. Да таки вотъ ціепіера пришовъ и из навы [57])

Конз. Thu! Przepadni! niebędą już y gadał do cibie! [58])

Лит. Пахадзѣвъ, благодару Бога, и па ніебіе.

Конз. Żebis ty był na niebie? łżesż, iak niepotsciwy! [59])

Лит. Вищ же ніе хто—Богъ мсніе насѣвъ мѣласцѣвый.

Конз. Kiedyżeś był na niebie, zmów, co się tam dzieie? [60])

Лит. Брешешь ти, тамъ всіо свитцѣ; то в піекле задазіее [61]).

Конз. Jakże się tam naszemu Papiżu powodzi? [62])

Лит. Памѣнаи ужо шкъ звалѣ! прапавъ јонъ, дай годзѣ:
Ішму ніеба и ніе снѣлось: в агніе смажиць [63]) дшкѕ!

Конз. Swięty żeby był wpiekli? szczekasz ty staruszku! [64])
Prży nim ieszcze była łaska Chrystusowa! [65])

Лит. Правда, правда, ѕгадав ти:
Сагнувшись, саматужки [66]) прець до піекла дрова,
А хваришнѣки акрѕгъ скачуць и играюць,
Гетакими дубцями вотъ такъ поганяюць [67]).

Виходитъ чортъ и несетъ жида за плечима и приказуе ему чинити; потомъ вiидетъ циганъ и диспутуется з жидомъ, и проженетъ жида циганъ.

Interludium 2-dum.

[222 л.] Чортъ. Се уже wбрѣтохомъ сожителя сѣни,
Котораго азъ ношѕ на раменахъ нн̃ѣ;

---

[54]) Кто здѣсь сейчасъ, плача, нуждался въ духовномъ?

[55]) Кто, говорю, сейчасъ желалъ духовника?

[56]) Вижу старый дуракъ самъ не знаетъ, что говоритъ.

[57]) Изъ гроба; навье древн. русск.—мертвецъ, млр. навкъ.

[58]) Тьфу, пропади, не буду и говорить съ тобой!

[59]) Чтобъ ты былъ на небѣ? Врешь, какъ негодяй!

[60]) Когда ты былъ на небѣ, разскажи, что тамъ дѣлается.

[61]) Чит. зладзіеіе; литвинъ, будто не разслышавъ вопроса, перевираетъ слова ксендза.

[62]) Какъ же посчастливилось тамъ нашему папѣ?

[63]) Млр. жарить на маслѣ.

[64]) Гробъ святой былъ в аду? Ты брешешь, старикъ!

[65]) Съ нимъ была милость Божія.

[66]) Млр. скоро, разомъ.

[67]) Бьетъ и прогоняетъ ксендза.

Сей мнѣ за всегда во всемъ послушливъ биваетъ
І всю мою заповѣдь в себѣ сохраняетъ;
І азъ его сохраню во моей державѣ,
І пребудетъ со мною во единой славѣ;
І дамъ ему владѣти ѡгнемъ негибнущимъ,
Да ꙗвитсꙗ сожитель во адѣ живущимъ.
Жидъ. Дайзе, васець, писмецко, сцобъ мнѣ ꙋзе знати:
То взе не буду пана другого сукати [68]);
А ꙗкъ росписессꙗ, то ѡдного буду знавъ,
І сцо тѣлко приказесъ, то буду слꙋхавъ.
Діавол. Іа никогда же неꙗмъ, ничтоже пію,
Даю и ти заповѣдъ, даби хранил сію.
Жидъ. Охъ мир, добріи годь на тебе! зволзе мнѣ звѣстити,
То ꙗ того не буду николи цинити.
Діавол. Ꙗждъ всꙗ, иже суть в мирѣ, ꙗже держитъ море,
А хлѣба не ꙗждъ, за что будетъ тебѣ горе.
Жидъ. Охъ и мнѣ нѣ капара, сцозъ буду цинити,
Сцобъ то уже мнѣ на свѣтѣ не зити.
Діавол. Не ужасайсꙗ; азъ ти рекохъ слово:
Аще что воспросишь, будетъ ти готово. (*Ѡтходит*).
Жидъ. Єлей, цорній годъ іому, хоце поддурити [69]),
А ꙗ таки не хоцу, сцобъ іому слузити;
А ꙗ таки все буду тутъ орандовати,
[222 обор.] Горѣлку, мед и пиво буду продавати,
Або по ꙗрмаркахъ произдзатисъ буду,
З одного да на другіи с тимъ, цого не збудꙋ.
А вунъ капарникъ (?) казавъ, сцобъ хлѣба не исти,
Та все горнувъ [70]) на тое, сцобъ тамъ з нимъ засѣсти.
Єлей, цорній годъ, хотѣвъ мене ѡсукати [71]):
Не казавъ хлѣба исть, сцобъ з свѣта зогнати.
Цорнѣ gzерѣ (?) нехай вунъ не зиветъ на свѣтѣ,
А ꙗ все буду исти, да ꙗкъ панъ сидѣти;
Толко не буду исти ѡднои свинини.
(Ухъ, тилко сцо спомꙗнувъ, та не вдерзу слини!)
Циган. Чхаве на мурди прекуренди наха ꙗ вдере дати!
Диво мнѣ тимъ людꙗмъ, що вмѣют махліоваты [72]).

---

[68]) Польск. szukać—искать.

[69]) Подшутить, обмануть (?).

[70]) Млр. склонялъ.

[71]) Польск. oszukać—обмануть.

[72]) Польск. machlować—обманывать, мошенничать.

А м. заховай Боже. мкъ того цураюсь,
Таки бо и на тому махлярству не знаюсь.
Що тилко загорую смажними руками,
Тимъ и ситъ з жаланкою, да и з жаланами.
Мкъ попишу симъ перомъ на клычинѣ паси,
То тутъ и ест поросм, сало и ковбасы.
А ти, старе затькало [73]), що тут поробляешь?
Чи витришки продаешь [74]), чи кунмы мѣнмешь?
Жид. Мі бо не того роду, сцобъ кѣньми мѣнити;
Мнѣ дай тилко напиткомъ всмкимъ синковати.
Цыг. А сала, албо ковбас продавать не лучалосъ?
Колибъ вони тепер, тобто смаковалосъ!
[223 л.] Жид. Не кази скоромнаго, м и слухать не хощу!
Мкъ бѣлзе [75]) будесъ казать, то на втеки скоцѕ [76]).
Цыг. А ти тепер не пси скоромного, жиде.
Дакъ се, мкъ бачу, твѣи пот николи не зіиде.
А сергѣевой [77]) же ти неидавъ звѣрини?
Жид. Насъ равъ [78]) бо намъ приказавъ неисти свинини,
А самъ узе на той свѣтъ посовъ есце вцора;
Тамъ вѣнъ тепер исть в небѣ вола соробора (?).
Цыг. Колижь такъ, вжей іого дѣдко к собѣ справивъ,
Бо колибъ вѣнъ в небѣ бувъ, небо заплюгавивъ.
А и ти тута не хочешь исти кабанини,
Дакъ мандруй з дѣдкомъ туда жь, до своей родини,
Албо иди въ подводу, к царю Фараону:
Будешъ возитъ, мкъ прежде, на собѣ к швадрону.

— — —

Выездить мужикъ на торгъ из сиюмъ, и, вставивши сина, пойдетъ торговати; потомъ до сина прійдутъ три мриги [79]) и вбикрадутъ сина, и скоро прійдетъ батко до сина, будетъ зѣло скорбѣти; потомъ иніи мрига прійдетъ, продаючи шлмпу, и за той торгъ побютсм.

Interludium 3-tium.

Батко. Не заиздѣмъ далеко, станмо и к дорозѣ,
Та и пойду на мѣсто, а ты сид на возѣ.

---

[73]) Затычка (?).
[74]) Млр. витришки продавати—зѣвать, глазѣть.
[75]) Млр. більшъ, болѣе.
[76]) Убѣгу
[77]) Такъ называетъ цыганъ кнутъ, нагайку въ древн. интерлюдіяхъ.
[78]) Раввинъ.
[79]) Млр. чиновникъ, взяточникъ, сыщикъ.

Син. Добре татку, будемо на возѣ сидѣти,
Тулко не забуд к св҃тѣмъ де що покупити.
Батко. А ꙗ того байбарзе, що сама казала,
Вона и благовѣсного ꙗйцꙗ споминала.
[223 обор.] Сѣдишъ синку дай гледи ѡт на возѣ мѣхи.
Синъ. Казала еще мати, щоб продавъ ѡрѣхи.
Батко. Чи не казала, ще чого на мѣстѣ купити?
Синъ. К Светому Воскресенію чи не купишь свити.
Батко. Ѡт еще казала шахрану на паску.
Син. Тото, татку; купи и запаску.
Батко. Добре синочку, куплю ѡс ѡзму свитище.
Син. Ужеж заразомъ купи Солосѣ и днище,
Гребѣнъ и веретено и люлку длꙗ Ꙗцꙗ,
Черцю [80]), курки, галуну покрасити ꙗицꙗ: (к св҃ту)
А минѣ на чоботи кармазину, тату,
Горшокъ, макутру [81]), мꙗло [82]) и соли у хату.
Батко. Ну вжеж пойду на мѣсто, щоб намъ не баритисъ [83]).
Син. Та вже тебе ꙗ знаю, що ти рад напитисъ.
Батко. Небуйсъ, синокъ, не тее веремꙗ тепера.
Син. Та ꙗ знаю, що тее буде, ꙗкъ и вчера: (Батко szluba o one)
І ѡт такій пꙗній бувъ, що в ротѣ нѣ зуба,
Що ꙗкъ вдаривъ по мармузѣ, такъ ще болит губа.
Батко. Ѡт ꙗ сіого Пелипку нѣчого не знаю,
Що ꙗ чиню пꙗній: чи бю, чи полаю.
Ну не бѣсꙗ дитꙗтко, не буду вже питы,
Колибъ тѣлко до дому де що покупиты. *(Уходитъ).*
Ꙗриха. Ѥка-на, братъ, какіе ѡчень срꙗдни [84]) рагѣ!
Аврюха, сматри зсаду: вотъ в міеху перагѣ.
А ми вотъ вжо начніомъ чупруна вбѣратѣ;
[224 л.] Ну, братъ Кирпичовъ, с вала рагѣ та снематѣ.
Ѥехъ срꙗдніе рагі, и намъ би здалисꙗ!
Нуста, братъ Авруха, за вала берисꙗ.
Да вотъ, братъ, ѡба рагі с вала поздемаемъ,
А снꙗвши, да поніесіомъ, в карманъ пахаваемъ.
Син. Що ви таке робите! не руште бичати.
Бо ѡнъ батко на мѣстѣ, ꙗ буду кричаты

---

[80]) Краски.

[81]) Большой глиняный горшокъ, въ которомъ трутъ краски, какъ въ ступкѣ сѣмена.

[82]) Мяло—для разминанія льна или пеньки.

[83]) Млр. медлить, задерживаться.

[84]) Изрядные (рога).

Їприха. Не ври многа, хахол! рожу растаскаю,
І з галави валаса всіе те позриваю.
Пріими ево харашо, бл...ново сина,
Штобъ шпъ віедалъ, ск..вой синъ, каковъ и детина!
Синъ. Її, моспанство, пентачка не жалую дати,
Тѣлко будте ласкавы, не руште бичати.
Їприха. Да вотъ мы сами денегъ имѣемъ доволно.
Снеми та рагі с вала, ужо болтат полно! [85])
Батко. Ащо синокъ силижъ ти? чи не змерзъ у ноги?
Син. І шт замалимъ з вола не пропали роги.
Батко. Що такее, синочку? з нашего бичати?
Син. Едъне що зіомочки хотѣли знѣмати.
Батко. Сеж ти бачу калачѣвъ не встерѣхъ на возѣ,
Її то казавъ, щоб самуй повезти небозѣ,
Її сподѣвавсь на его негѣднаго сина,
Ажно воно придбало [86]), чортова дитина.
Їїкъ би взявъ, щоб не влучивъ, куда утѣкати.
Тоб воно памстало, шкъ то догледати
[224 обор.] Штцѣвскаго доброго, а јому все смѣхи,
А того незна, блазнм, що из воза мѣхи
Пропалы, та вже сидит дѣдча собѣ тихо!
Їїкъ би рѣзнувъ по мурзѣ, щоб напало лихо,
Ачей [87]) би вже тетюха іого потрѕсила,
Тобѣ, дѣдче детина, такъ вдрѕге не чинила!
Батко бѣдній товчетсм всюди головою,
А его воза глядѣт покинѕвъ з бѣдою,
Такъ вунъ того нѣчичиркъ [88]), щоб чого доглядѣвъ:
Лишь и куди вичакнувъ, то вѣнъ к чорту грмнувъ.
Тобъ и камсм де подѣвъ, а воно нѣдбае,
Щоб худубки [89]) доганувъ, того нѣ гадае.
Нехай же, хотѣвъ купит и к свмтѣмъ шапчинѕ, —
Ходиж тепер без шапки, нетецкій сину.
Їїприха. Ѓка шличка! шчень срмдна, изволь покупати;
Ветъ такой на базаріе не мошна сискаты.
Муж. Ш ск..ва синска, z блазнмъ щасливе шкое:
Нѣ гадавъ купит шличку, а тут шкъ на тое

[85]) Обкрадываютъ сына. Приходитъ отецъ.
[86]) Млр. придбати—нажить, пріобрѣсти.
[87]) Млр. авось (?).
[88]) Млр. ничего.
[89]) Добро, имущество.

Чортъ принюс ис таварамъ сюда к м҃нѣ с҃та,
Щож мусит [90]) батко с тими ѡт сердитсѧ в ката,
А що дамъ, пане капраній, за сюю шапчинꙋ?
Колиб не дороживсѧ, тоб ѧ купивъ спинꙋ.
Ѩриха. Да нетъ, сватъ, не дарага: толко што полтина.
Муж. Ну лиш не калантир, ѡзми повъ алтына.
Ѩриха. Да нетъ, што ти вріошъ, невіежа, давет сто шлѧпа!
Муж. Эжеб то мы купили тулко на потата (?): (Помала)
[225 л.] Ѩр: Какъ жѧ, чупрун, не купишь ти етоей шлѧпы?
Муж. І пѣди, пестелюго, не видали шлѧпы!
Ѩриха. Да што ти, безтолковой, менѧ здѣсь ругаешъ,
Какъ пападу за хихол, дакъ ти менѧ взнаешъ.
Муж. Ѡсь ѧж тебе наперед хлудиною [91]) гречѣ
Ѩкъ писаночкꙋ спишу помаленкꙋ плечѣ.
Ѩриха. Какъ чупрунъ мне тронешь, глаза растаскаю
І валаса з галавы всіе повириваю.
Муж. На, колы хочь з денгою алтинъ за шапчинꙋ,
А придаткꙋ до копи [92]) колякою в спинꙋ.

Виходѧт пиворѣзы [93]): первѣе единъ, а потомъ дрꙋгій, которіи и малѧрство оумѣютъ; к нимъ віидетъ мужикъ, и его ѡтмалюютъ пиворѣзы, за которое малѧрство приведетъ на нихъ вѣйта [94]) и ктитора и проженутъ пѣворѣзовъ.

Interludium 4-tum.

1-ый пив. Гдебъ то, варецѣ [95]), проше мѣсце проискати,
Жившы без кондицій потѧжко на шаты;
А и ещебъ думалось набрати тузинку [96]),
Бо велце [97]) докучают студенти у зимку.
А приѡдѧгшис мало, пойшол би в Березну,
Но длѧ совѣта грѧду ко дрꙋгꙋ любезнꙋ.
Иже в Претиской школѣ криласа правитель
Лѣвого, горѣлицы и бражкы любитель.
Пачебо в Коропѣ градѣ користи биваютъ:
У соборній нашѣ тамо учащаютъ.

---

[90]) Мусити—долженствовать, быть обязаннымъ.
[91]) Хлудъ, хлудзина (съ польск.)—сухой хворостъ, хворостина.
[92]) Млр. копа—50 коп. серебромъ.
[93]) Бурсаки; они назывались пиворѣзами отъ ихъ пристрастія къ питію.
[94]) Польск. wójt—староста.
[95]) Чит. вашеци (?).
[96]) Дюжина.
[97]) Польск. wielce—очень, много.

[225 обор.] Всѣмъ той камен прибѣжище за щемъ и маты,
Гдѣ братіи животъ свой жаждет скончевати,
Камо и азъ шествую алчній, жаждній пити,
Да живот мой в градѣ томъ могу кончити
Внемже мы ѿт дѣтскихъ лѣтъ криличествовалы
І по шагу [98]) из диму рокового [99]) блали [100]).
І тамъ насъ братіи соборнѣиша знаетъ:
Толко туди помвлюс, то всм прибѣгает
Под нашу милость, даби клиру сопричтити
І соборъ миж братію добре утвердиты.
Не толко жъ мы умѣемъ клиромъ управлмти,
Но можемъ еще куншти [101]) разніе писати.
2-ой пив. Хто здѣ таковъ хвалмся себе величаше,
Аще прійдетъ кто к немѕ, нѣчого не даше.
А мы було мкъ когдась на мѣсцѣ бували,
То до мене всѣ странни в школу прихождалы.
Ми бо бувало всіо по достатку маемъ,
І хто прійдетъ к намъ в школу, любезно вгощаемъ.
Веліе бмше число у насъ горѣлицѣ,
Полни чванцы [102]) текущы з подтрубной крнницы,
І всего, слава Богу, бмше по достаткѕ,
Що ѕ людей, то и в насъ всмкого статкѕ [103]).
Да и тепер богати маемъ воли и телицы,
Іже купно мандрѕют [104]) по стѣнѣ к трѕбницѣ (?).
1-ый пив. Не хвалѣтесь, бо и мы блощитного [105]) роду.
[226 л.] Маемо по достатку и всмкого плоду,
Доволствуемъ же вѣло, что хлѣба нѣ куса,
Все ходмчи по школѣ справлмемъ трѕса,
Потрмсшы кучерамы [106]), да спати лѣгаемъ,
А уставшы раненко бражку подпиваемъ.
Може варець ремество вмѣете робиты,
Бо и м умѣю;—тоб вкупѣ сталнсь собѣ жити.

---

[98]) Щьлягу (?)=шелягу.
[99]) Польск. rokowy—годовой.
[100]) Чит. брали или благами=просили.
[101]) Млр. картины.
[102]) Жбаны.
[103]) Млр. имѣніе.
[104]) Млр. путешествуютъ.
[105]) Млр. блощица—клопъ.
[106]) Млр. Кучері—кудри.

2-ой пив. Скажѣть, варецѣ, проше, ѡткуду грѧдеши,
Да и азъ и с тобою, аможе идеши.
1-ый пив. Грѧдемо, мосцѣ панѣ, з середнои буди.
2-ой пив. І мы толко що прійшли, було нас ѕюды.
Гдеж намѣриваете нинѣ шествовати?
1-ый пив. Ходѣмъ до Березной, где и дѧковаты
Будемъ, бо вже давно к мнѣ присилали
Всѣ титарѣ [107]) до мене, и болшь поступалы
Роковщины [108]), та боюсь бо построивъ штукы,
Такъ щобъ не попастисѧ прото(по)пѣ в рѕкы.
2-ой пив. Скажѣте, пане Власе, що то тамъ такое
Сто барбаръ запесли, такъ диво самое: бй бй!
2-ой пив. Перестанмо мы сіого; нумо маліоватись:
Йкъ пойдемъ до Коропа, добре залѣцатись
Будеть; наперед мене зволте вмаліоваты,
А потомъ мы варецѣ будемъ рисовати.
Муж. Скажѣть, панове деки [109]), мудріи вы люде,
Чи Кавел Кавелѧ вбивъ? комѕ брехня буде:
[226 обор.] Чи минѣ то ис кумомъ, чи моему свату:
Все не дает просвѣткѕ [110]) дай же его катѕ!
1-ый пив. Не бойсѧ, ѡнагрику [111]), кума побѣдиши,
Аще на горѣлицѕ шага положишы.
Муж. Мы тобѣ, пане дѧче, и всіого потрохѕ
Дамо: крѕпѣвъ и солы, пшона и горохѕ
1-ый пив. Ѡкурвама ѡнагра из іого крѕпамы,
А бо то мы без крѕповъ не звонимъ зѕбами.
Муж. Также мы вамъ и шажокъ викинемъ до ката...
1-ый пив. Грѧди в школѕ дѧя толку, тамъ до номѣната [112]):
А мы свое, пане Власъ, ѡ чомъ була мова.
2-ой пив. Добре варецѣ, проше, и фарба [113]) готова.
Муж. А ну и менѣ компердь пердъ ѕмалюйте дѧче,
Бо що прійдѕ до домѕ, то мои и плаче
Дохна [114]), що не купили гостинця из мѣста—

---

[107]) Ктиторы.
[108]) Годичное условіе и плата: «роковщину одбывъ».
[109]) Дьяки, такъ въ народѣ называли бурсаковъ.
[110]) Млр. отдыхъ, покой.
[111]) Латинск. оселъ, asinus ferus.
[112]) Польск. nominat—назначенный на какое-либо мѣсто.
[113]) Польск. краска.
[114]) Дочка (?).

Серегъ, або перстенꙗ и низки намиста.

2-ой пив. Добре варець, говоришь, мы слꙋжитъ ѡхочѣ,

Ѡтмалюемъ усіого, толко заплющь очы.

1-ый пив. Ѡттакъ ти того брете дури знишка скота (?),

Толкожъ дурно учинивъ: не залѣпивъ рота.

Шкъ пѣйде до громады, да войту искаже,

Той намъ киіꙗми ктитаръ пекарню помаже.

Муж. Що се тобѣ, Артюше, сталосꙗ такее,

Щеж мы вперше изродꙋ видимо ѡтсее.

Що такъ ѡт легкодуха терпѣтимут люде!

[227 л.] Єдже ꙗкъ невибемо, то из насъ смѣхъ буде.

Гледи лишь, Тарасе, да стань ѡтъ порога,

То мы легкобитовѣ припилꙗемъ рога.

И іонъ, ск..вій синъ, поднꙗвъ смѣхъ з нашаго брата;

Колибъ що добре таки, а то шарапата (?)!

Пив(орѣзы): Забивают нищету нашꙋ и печал нашꙋ: ѡбіидоша мꙗ псы мнозы, жезлъ твой и палицꙗ твоꙗ тамꙗ ꙋтѣшиста, ѡ Бозѣ моемъ прелѣзу стѣнꙋ: сонмъ лукавих ѡбдержаша мꙗ.

Вивозить лꙗх мужика в клѣтцѣ и віидеть до него жид и заѡрендует мужиковъ; потомъ до нихъ війдеть козак и, визволивши мужиковъ, запрꙗжет лꙗха и жида, ѡтидет.

Interludium 5-tum.

Лꙗх. Gdyby u mnie kto takiy chlopów potargował,

Zayscie syzmatyckiey krwi bym nie żałował.

Niechże kiedy już taka odmiana się stała,

Co do tych czas wolnosc swięta trwała;

A teraz nasi chłopy na nas się buntuią

I ż kozacy na polskie koronę wotuią,

Zeby ią wykorżenic y wszystkie iey cnoty

I odebrać do siebie szłachecke kleynoty.

I takie to porade sobie seymowali,

Zeby nasi poddani na nas y powstali.

Nie doczekaią(c) tego, zeby to tak było,

A będziemy woiować byszczęscie służuło [115]).

Poddanstwo swoię przedam, już teraz nie trżeba,

A u woysku gdziekolwiek popadne szmat chleba,

[227 обор.] I będę sam woiował, poki siły stanie.

Жид. Добре васець, говорись пердіицкій моспаніе;

А ꙗ цꙋвъ, сцо подданнихъ хоцесъ продаваты?

Не продавайзе, васецъ, зволь заарандоваты.

---

[115]) Ркп. plużuło (?).

Лмх. Dobrze, żysiu, powiadasż; uczynic to moge,
Tylo niewim, czy kupisz, bo poddanstwo droge.
Жид. А сцоб васець за них пропавъ ꙗ буду вистатцавъ [116]),
І взе ѡт сіого разꙋ буду гросѣ збиравъ.
Лмх. Niewiele ia, żysiu, chce za swoie poddane.
Жид. А ꙗкъ много цирвоныхъ, казы, васець пане.
Лмк. Żeby się nietargowac, day, żysiu, sto złotych,
A kiedy się woyna mini, przyiadę
I żeby wten czas byli piniędzy gotowe:
Wraż cżyrwonemi płacić będziesz głowe w głowe!
Жид. Ховай Боже! ꙗ, пане, не стану за плату!
Коли цого не стане, ꙗ продамъ и хату.
Лмх. Dayże, żysiu, zawdatek y postaw mi człeka.
Жид. На сцозъ васецѣ свѣдокъ, знае идеинека (?).
Лмх. A czy wicie, chłopowie, tego orędara?
Муж. Знаю ꙗкъ була в іого велика кошара [117])
Ѡвець, дакъ мы помалꙋ те все прибиралы,
Чи сита, чи худенка не перебиралы.
Жид. Ꙋ ноцѣ, ѡвей пане, сцоб и мене не вкравъ,
То ꙗ имъ буду на ниць рꙋки, ногы вꙗзавъ!
Лмх. Ш ꙋрендаржу tobie tak y prżykazyię:
[228 л.] Niech ieden y drugi z nem (?) związani nocuią.
Муж. А буд ласкавъ, паночкꙋ, zмилуйсꙗ над намы!
Хочь самымы будемо володать рукамы;
А то—несвѣцкій [118]) соромь—прійшлосꙗ терпѣты
Несподѣване лихо: ось в турмѣ сидѣти
Прійшлос, а тепер моꙗ нещаснаꙗ доле:
Тилко що бувъ бичаткомъ внихавъ ꙋ поле, —
Ажь ѡсь ти, пане, бѣжишь до мене на нивꙋ,
Дай казавъ взꙗт ꙋ мене кобилчинꙋ сивꙋ.
А минѣ зказалы бика запрягати;
Дакъ ꙗ вже то сюд, то туд, да и покинꙋв жаты
І посовтавъ [119]) до домꙋ, да всовтавсꙗ в лихо!
Нѣкуды вже будчати, тѣлко сидѣт тихо.
Козак. Щоб то се за причина и ꙗкъ розважати [120]),
Що лꙗхи шилихвости людіи продавати

---

[116]) Млр. вистачати—вознаграждать.
[117]) Загонъ, загородка.
[118]) Млр. несвітный—небывалый.
[119]) Поспѣшилъ.
[120]) Разсуждать, понимать.

Почали, да не знаю, що то с того війде,
Ꙗкъ на лꙗха година нещаслива пріиде
За те, що хрестꙗнскꙋ кровъ жидамъ ѡрендꙋють,
Десь то на себе лихо ꙗкее вѣщꙋють.
Да ще будетъ имь лихо, нехай пождутъ трохы [121]).
Бо мы вже взнали добре лꙗховецки злохы.
Тулки ихь помаленкꙋ будемо нуздати [122]).
То вони зарѣчꙋтсꙗ хрестꙗнь продаваты.
Муж. Єй, будь ласкавъ, козаче, визволь з сего лиха:
Ꙗкъ пріидешь до мене, дам вовса полмѣха.
Козак. А тебе то се лꙗшуга узавь ꙋ кандалы.
[228 обор.] Муж. Єдже,—такъ, козаченкꙋ,—тит [123]) и ночовалы.
Козак. А за що ти, шевлꙗго [124]), людей даешь в мꙋку?
Лꙗх. Jako żywo niedaie, козак: або не чꙋвъ гукꙋ,
Ꙗкь ѡт тебе хрестане, ѡт сіи кричалы.
Муж. Ще, ѡтамасю, хотѣвъ заслат на каналы,
Ꙗкъ на работꙋ, такъ іого стали мы просити,
Щобъ неславъ туди, ажь жид пришовъ, щоб купити
Насъ, а вунь и запрꙗгъ ꙋ ꙗрмо Потапа,
А надо мною знꙋчавсь [125]), собачаꙗ лапа,
Да ще ꙋпер у тꙋрмꙋ, щоб тут намь сидѣти.
Козак. Не буйсꙗ, чоловѣче, буде самь вертѣти
Хвандамы, ꙗкъ будемо в ꙗрмо запрꙗгати,
То вже не ѡдважитсꙗ людей продавати.
Лꙗх. A mospanie kozacże, nademno zmiłuy się
I takiej mey głuposci, prosże, niedziwuy się!
Ja y w pamięci tego nie miałem trafunku [126]).
Жид. Едже, васець, и мене привѣвь до fracункꙋ [127]).
Сцо хоць людій продавати, такъ ꙗ сіого не знавъ:
Ꙗ віихавъ на мѣсто, так ти самь сказавъ.
Козак. Дакь ти сіого, нехристе, не знаешь нѣчого!
Муж. І вже заплативъ усѣ сѣмь таралꙗ беззолотого [128]).

---

[121]) Немного.
[122]) Строго держать.
[123]) Чит. тутъ.
[124]) Ср. малор. шевлюга—мерзавка (?).
[125]) Млр. знущатися—издѣваться.
[126]) Случай, бѣда.
[127]) Печаль, скорбь.
[128]) Въ ркп: беззолотого тараля.

Козак. Віймы, лмше, ис турмы сіого чоловѣка,
Да самь клады из жидомъ голов8 без крика.
Жид. Ѡ минѣ, пане козаце, треба до ѡлика [129])
Мѣста на ярмарокъ.
Лях. A będz łaskaw, mospanie, na mnie swego sługe!
Już delebog niebędę tego czynic w drugie
Козак. Годѣ калантирит, звол шію в ярмо класты,
Да поидеш до мене з жидомъ ѡвець пасты.

Сообщ. В. **Перетцъ.**

[129]) М. б. до олейка (?), olej польск. и малор.—масло; м. б. жидъ говоритъ о товарѣ (?).

Александръ Николаевичъ Сѣровъ.

(Очеркъ его жизни и музыкальной дѣятельности).

Сѣровъ въ нашемъ музыкальномъ мірѣ занималъ и еще продолжаетъ занимать совершенно отдѣльное мѣсто. Болѣе младшій современникъ Глинки и Даргомыжскаго, онъ не идетъ по ихъ стопамъ, какъ композиторъ, такъ какъ нѣкоторое вліяніе Глинки на кое-какія частности въ операхъ Сѣрова въ разсчетъ не должны быть принимаемы. Точно такъ же особнякомъ стоитъ Сѣровъ и какъ музыкантъ-критикъ и какъ дѣятель 50 — 60 гг. Петербурга (до провинціи, кромѣ Москвы, ни вліяніе его, ни нападки на него не доходили). Нервный, самолюбивый, обидчивый, но въ тоже время честный и прямой, Сѣровъ рѣдко зналъ продолжительную дружбу, продолжительную связь. Странно, что большинство его друзей и пріятелей дѣлались его врагами, или, наоборотъ, Сѣровъ самъ дѣлался ихъ врагомъ. Всѣмъ этимъ и можетъ быть объяснена та изолированность, въ которой находился Сѣровъ среди своихъ современниковъ. Этимъ, вѣроятно, объясняется также самый разнохарактерный оттѣнокъ всѣхъ дошедшихъ до насъ о Сѣровѣ воспоминаній и писемъ. Съ большимъ трудомъ можно тутъ установить болѣе или менѣе правильный и безпристрастный взглядъ. Прежде, нежели приступить къ изложенію настоящаго очерка, я не только детально проштудировалъ имѣвшіеся въ моемъ распоряженіи новые матеріалы для біографіи Сѣрова (неизданныя письма его, юношескія произведенія и т. д.), не только постарался возстановить въ моей памяти слышанные мною разсказы о Сѣровѣ

лицъ, знавшихъ его близко, но, кромѣ того, я считалъ своимъ долгомъ имѣть въ виду всѣ явившіеся до сихъ поръ небольшіе біографическіе очерки, воспоминанія и проч. Трудно себѣ представить, до какой степени почти каждый изъ очерковъ, каждое воспоминаніе *противоположны* одно другому! Одинъ и тотъ же поступокъ, одна и та же черта покойнаго критика-композитора для однихъ повѣствователей были ясны, бѣлы, какъ Божій день, для другихъ—чернѣе скверной осенней ночи. Сходятся различные авторы лишь въ очень немногомъ. И, тѣмъ не менѣе, какъ это ни странно, каждый изъ нихъ,—по крайней мѣрѣ, въ теченіе послѣднихъ 10—15 лѣтъ,—обязательно утверждалъ, что теперь, когда страсти яко бы улеглись, настало время для безпристрастной оцѣнки Сѣрова. На самомъ дѣлѣ этого нѣтъ: еще въ живыхъ многіе современники Сѣрова, многіе борцы за и противъ него, а потому во многихъ сердцахъ и умахъ еще живетъ ненависть и равнодушіе или явное пристрастіе къ давно усопшему музыкальному дѣятелю. Но это не значитъ, конечно, что еще не настала пора болѣе или менѣе полной біографіи автора «Юдиѳи», что о Сѣровѣ нельзя теперь судить спокойно, разбирать его, не уклоняясь ни въ сторону раболѣпства, ни въ сторону отрицанія его дѣйствительныхъ, неотъемлемыхъ заслугъ. Напротивъ, теперь именно возможно установить твердый взглядъ на жизнь и дѣятельность Сѣрова, собравъ воедино множество скопившагося матеріала, освѣтивъ его не блескомъ лицемѣрія, а искреннимъ желаніемъ воскресить память этого любопытнаго и талантливаго русскаго музыканта. Многіе факты и поступки Сѣрова говорятъ живѣе, краснорѣчивѣе иныхъ воспоминаній, обвиненій или защитъ; важно и необходимо сопоставить ихъ въ надлежащемъ порядкѣ, въ надлежащемъ ихъ послѣдовательномъ развитіи. Тогда жизнь Сѣрова, котораго такъ страстно осуждали, надъ которымъ смѣялись, но который и самъ страстно осуждалъ другихъ и который и самъ надъ другими нещадно смѣялся,—тогда жизнь Сѣрова,—и какъ человѣка вообще, и какъ критика и музыканта,—станетъ болѣе понятной. Несмотря на всѣ его ошибки, недостатки и даже нелѣпыя выходки, Сѣрова нельзя не любить; его нельзя оправдать во многомъ, какъ нельзя его и не уважать за многое. Во многомъ неправильно и даже несчастно сложившаяся жизнь его не могла остановить его живого кровообращенія, не могла умертвить таившихся въ немъ задатковъ. Несмотря на борьбу, на всѣ преграды, онъ во многомъ вышелъ истиннымъ побѣдителемъ и не зарылъ своего таланта въ землю. Дѣятельность Сѣрова, несомнѣнно, требуетъ громкаго и славнаго признанія...

Для ясности, я считаю полезнымъ тутъ же указать читателямъ конечную цѣль моей настоящей работы. Я не имѣю въ виду дать голаго перечня біографическихъ фактовъ, еще менѣе намѣреваюсь сдѣлать критическій разборъ его композиторской дѣятельности. Я хотѣлъ бы прослѣдить *личную* жизнь Сѣрова, освѣтивъ ее фактами и свидѣтельствами его современниковъ или его собственныхъ признаній, а вмѣстѣ съ тѣмъ указать на ту роль, какую онъ игралъ и съ какой онъ долженъ остаться на страницахъ исторіи русской музыки, какъ музыкальный критикъ и, главнымъ образомъ, какъ оперный композиторъ.

Глава первая.

Родители Сѣрова.—Его дѣтство до поступленія въ Училище Правовѣдѣнія.—Его художественныя наклонности въ дѣтствѣ.

Родители А. Н. Сѣрова въ свое время принадлежали къ зажиточному классу петербургской бюрократіи, но впослѣдствіи они обѣднѣли, что, конечно, не могло не отозваться на матеріальномъ и нравственномъ состояніи будущаго композитора. Въ полномъ смыслѣ слова главой дома былъ отецъ Сѣрова, Николай Ивановичъ, родомъ москвичъ, происходившій изъ купеческой среды. Въ молодости своей онъ поступилъ на гражданскую службу, въ которой и успѣлъ достигнуть большихъ чиновъ (онъ служилъ по финансовой части). Это былъ человѣкъ выдающихся умственныхъ способностей, начитанный, наблюдательный, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, рѣзкій, сухой, насмѣшливый. В. В. Стасовъ утверждаетъ, что Н. И., кромѣ того, былъ страшно горячъ, да, въ добавокъ, отличался суровымъ деспотизмомъ. Благодаря вотъ этимъ послѣднимъ свойствамъ своего характера, онъ успѣлъ нажить себѣ массу враговъ. Не желая понять стремленій своего сына, когда тотъ рѣшительно повернулъ на музыкальный путь, Сѣровъ-отецъ даже отказался отъ него, и этимъ настолько возстановилъ его противъ себя, что тотъ едва-ли не въ юношескомъ возрастѣ (въ дѣтствѣ А. Н. Сѣрова отецъ являлся для него безспорнѣйшимъ авторитетомъ) сталъ чувствовать къ нему глухую вражду [1]).

[1]) Не привожу здѣсь страннаго и некрасиваго анекдота о Н. И. Сѣровѣ съ извѣстнымъ въ свое время чудакомъ-кутилой милліонеромъ С. С. Яковлевымъ, появившагося не столь давно на страницахъ газеты «Уралъ» (и перепечатаннаго въ «Театральныхъ Извѣстіяхъ», № 846), считая его исключительно нелѣпымъ, праздднымъ вымысломъ, къ тому же вполнѣ не доказаннымъ.

Деспотизмъ отца не могъ произвести хорошихъ результатовъ на нѣжную и воспріимчивую натуру А. Н. Сѣрова.

Мать Сѣрова, Анна Карловна, рожденная Габлицъ, еврейскаго происхожденія, была дочерью Карла Ивановича Габлица, извѣстнаго сенатора Екатерининскаго времени, одного изъ сподвижниковъ князя Потемкина по устройству присоединеннаго въ то время къ Россіи Крымскаго царства. Анна Карловна была женой доброй, кроткой, чрезвычайно любившей семью. Въ молодости очень красивая, она передала типъ восточной красоты и своему сыну. А. Н., очевидно, унаслѣдовалъ отъ матери и свою мягкую натуру, такъ же, какъ отъ отца получилъ въ запасъ большую дозу нервности, впослѣдствіи перешедшую въ горячность и запальчивость. Отъ родителей своихъ Сѣровъ унаслѣдовалъ, кромѣ того, и талантливость вообще, сильнѣе всего сказавшуюся въ области музыки, хотя у него былъ въ значительной степени развитъ и литературный талантъ и замѣчались хорошіе задатки къ живописи; во всякомъ случаѣ, послѣднее искусство онъ даже въ дни своей юности понималъ и цѣнилъ хорошо, едва-ли не лучше, нежели музыку. Что въ семействѣ Сѣровыхъ талантливость была свойствомъ прирожденнымъ—это понятно: въ матери это объяснялось ея происхожденіемъ отъ даровитаго сенатора Габлица; въ отцѣ это доказывала исторія его собственной жизни: онъ достигъ хорошаго положенія въ обществѣ собственнымъ умомъ, своими личными способностями и трудолюбіемъ (изъ небогатаго купеческаго сына стать довольно вліятельнымъ человѣкомъ—было не такъ легко, особенно въ то время). И двое старшихъ дѣтей Сѣровыхъ: Александръ Николаевичъ и его сестра Софія Николаевна (въ замужествѣ Дю-Туръ) еще въ дѣтствѣ носили отпечатки талантливыхъ, способныхъ натуръ. И эта талантливость въ нихъ не погибла. Для А. Н., однако, она во многомъ была заторможена тиной бюрократизма, въ которую старательно увлекалъ его отецъ.

А. Н. Сѣровъ родился въ Петербургѣ, 11-го января 1820 года. До 12-ти лѣтъ онъ прожилъ дома, гдѣ и получилъ свое первоначальное воспитаніе, хотя и учился сначала въ пансіонѣ, а затѣмъ въ гимназіи. Но лишь Училище Правовѣдѣнія наложило на него особенную печать. О самомъ раннемъ дѣтствѣ Сѣрова извѣстно очень немного: 4-хъ лѣтъ онъ уже читалъ, 5-ти лѣтъ началъ рисовать, главнымъ образомъ, животныхъ, изображенія которыхъ онъ очень полюбилъ. Въ 1827 году (7-ми лѣтъ) онъ поступилъ въ частный пансіонъ г-жи Командеръ, а въ слѣдующемъ году, подъ руководствомъ нѣкоей дѣвицы Ольги Григорьевны Жебелевой, сталъ учиться

игрѣ на фортепіано, но рѣшительно безъ всякой охоты. Я не стану проводить здѣсь параллели между Глинкой-ребенкомъ и Сѣровымъ-ребенкомъ, такъ какъ эта параллель не мыслима, несмотря на то, что, какъ Глинка, такъ и Сѣровъ, оба рано стали читать и зачитываться (первый—путешествіями, второй—Бюффономъ), оба въ дѣтствѣ и въ болѣе зрѣлые годы любили рисовать (Глинка—церкви, Сѣровъ—животныхъ) и, наконецъ, что всего важнѣе, оба были въ дѣтствѣ болѣе окружены женщинами. Конечно, и то, и другое, и третье могли и должны были дать равные результаты. Но Глинка, сынъ помѣщика, жилъ въ деревнѣ, дышалъ свѣжимъ воздухомъ, слушалъ русскую пѣсню; Сѣровъ же былъ дитя города, сѣрой чиновничьей жизни. И, несмотря на сходство ихъ натуръ (нервность, воспріимчивость и вообще талантливость), конечные результаты ихъ дѣятельности были противоположные. Значитъ, параллель здѣсь неумѣстна.

Въ началѣ какъ-будто счастье улыбнулось Сѣрову: его рано стали вывозить въ театръ, въ ихъ домѣ, для поддержанія хорошаго тона, исполнялась музыка (главнымъ образомъ квартеты), семейство ихъ посѣщалъ композиторъ церковной музыки—Турчаниновъ. Когда А. Н. началъ выказывать успѣхи въ музыкѣ (уже впослѣдствіи),—отецъ его любилъ хвастаться имъ, заставлялъ его при гостяхъ разыгрывать на фортепіано; но во всемъ этомъ не было разумнаго предвидѣнія душевнаго расположенія сына, не было заботы о проведеніи художественнаго воспитанія, а существовала только внѣшняя необходимость приличія и потребность образовать сына лишь для дальнѣйшихъ успѣховъ служебной карьеры. Серьезно Н. И. Сѣровъ никогда не признавалъ артистическихъ способностей и стремленій сына. Для подтвержденія этого достаточно вспомнить тотъ фактъ, что когда А. Н. рѣшилъ впослѣдствіи оставить служебное поприще, съ цѣлью посвятить себя искусству, то старикъ Сѣровъ даже отказалъ сыну дать пристанище въ родной семьѣ. Еще раньше, когда А. Н. въ дни своей юности былъ полонъ восхищенія отъ исполненія Листа, дома надъ нимъ жестоко смѣялись, называя его «Фердинандомъ VIII-мъ». Мнѣ кажется, что Сѣровъ развивался изъ собственнаго богатаго запаса нравственныхъ и художественныхъ силъ, такъ какъ вліяніе окружавшихъ его было болѣе внѣшнее; исключенія въ данномъ случаѣ рѣдки (В. В. Стасовъ, М. П. Анастасьева), и, въ концѣ концовъ, они не дали знаменательныхъ практическихъ результатовъ.

Но возвращаюсь къ дѣтству Сѣрова. Въ этотъ наиболѣе ранній періодъ жизни будущаго композитора, А. Н., какъ уже было сказано выше,

чувствовалъ особенную склонность къ чтенію и рисованію. Этому способствовала хорошая отцовская библіотека, въ которой тщательно были подобраны лучшія иллюстрированныя изданія, въ особенности по части натуральной исторіи. Впослѣдствіи Сѣровъ самъ продолжалъ покупать подобныя хорошо выполненныя изданія, которыя лучше всего воспитывали его вкусъ и способности. Такъ, въ 1831 году онъ купилъ себѣ старинное изданіе Бюффона съ картинами; въ тоже время (т. е. 10-ти лѣтъ) у него уже явилось страстное, хотя и черезчуръ наивное, желаніе написать натуральную исторію «въ родѣ Бюффона и Лассепеда», ради которой онъ и пріобрѣлъ «Histoire naturelle généralle et particulière». Еще раньше онъ хорошо былъ знакомъ съ роскошнымъ изданіемъ «Annales du Musée» Ландона, содержавшемъ, въ нѣсколькихъ десяткахъ томовъ, контурныя изображенія знаменитѣйшихъ картинъ, которыя были собраны (вѣрнѣе, отняты у разныхъ галлерей Европы) Наполеономъ I. Такъ что уже съ дѣтства вкусъ Сѣрова развивался на твореніяхъ Рафаэля, Каррачей, Доминикина, Рубенса, Ванъ-Остада и многихъ другихъ классическихъ и болѣе новыхъ мастеровъ. Въ этихъ чтеніяхъ, въ хорошо выполненныхъ гравюрахъ онъ шелъ вообще дальше, нежели большинство юнаго поколѣнія его возраста. Вспоминая о своемъ дѣтствѣ, Сѣровъ самъ признается въ одномъ изъ своихъ писемъ (отъ 2-го іюня 1842 г.): «Я, какъ себя помню, всегда плавалъ въ эстетическихъ мечтаніяхъ; реальность для меня никогда не существовала, я всегда гонялся за чѣмъ-то неяснымъ, неопредѣленнымъ впереди, и, пристрастившись къ своей мечтѣ, по закону алхиміи, пріобрѣталъ кое-что на пути. Не даромъ же спутниками моего дѣтства были «Annales du Musée», гдѣ въ очеркахъ собрано все, что есть въ мірѣ лучшаго въ пластической области; не даромъ же я, неразумный мальчикъ, могъ влюбиться въ эти многозначительныя линіи, которыя для всѣхъ другихъ въ этомъ возрастѣ показались бы сухими и скучными чертежами; не даромъ же я, Богъ знаетъ съ какихъ поръ, полюбилъ природу всѣмъ своимъ существомъ, и отъ постоянныхъ думъ и мечтаній казался до ненатуральности серьезнымъ, молчаливымъ и даже сонливымъ мальчикомъ». Это позднѣйшее признаніе Сѣрова имѣетъ важный автобіографическій интересъ. Въ этихъ словахъ лучше всего рисуется образъ задумчиваго не по лѣтамъ мальчика, какъ и въ намѣреніи создать свою (хотя бы и исключительно наивно-подражательную) натуральную исторію «въ родѣ Бюффона» виденъ дѣтскій умъ, черезчуръ безпокойный, черезчуръ развитой. Нѣтъ сомнѣнія, что это Сѣровъ бралъ изъ самого себя, несмотря на крайнюю приверженность къ

авторитету отца, значеніе котораго, начиная съ юности, все болѣе и болѣе становилось для А. Н. чисто *внѣшнимъ*. Напротивъ, гораздо больше теплоты и дружбы (а не удивленія и уваженія, какъ по отношенію къ отцу) Сѣровъ питалъ къ матери своей, а въ особенности къ своей сестрѣ Софіи, которую онъ любилъ, какъ настоящаго друга. И впослѣдствіи на первомъ планѣ стояла пріязнь къ сестрѣ и любовь къ матери, которой ему не нужно было бояться, какъ отца.

Что касается до музыки, то мы уже знаемъ, въ какомъ положеніи она находилась въ домѣ Сѣровыхъ. 8-ми лѣтъ А. Н. началъ учиться игрѣ на фортепіано, которая непремѣнно полагалась въ системѣ тогдашняго хорошаго воспитанія. Учительницей его была приглашена Ольга Григорьевна Жебелева, которую порекомендовалъ Сѣровымъ одинъ изъ ихъ квартетистовъ, нѣкто Лабазинъ. В. В. Стасовъ отыскалъ впослѣдствіи О. Г. Жебелеву и узналъ отъ нея нѣкоторыя свѣдѣнія о преподаваніи ею А. Н. музыки и о его тогдашнемъ музыкальномъ расположеніи. О. Г. Жебелева, дочь стараго актера Императорскихъ театровъ, исполнявшаго роли «злодѣевъ», получила солидное «нѣмецкое» музыкальное воспитаніе, подъ руководствомъ сначала нѣкоей нѣмки Радеке, а затѣмъ поляка Марецкаго, бывшаго въ свое время (въ 20-хъ годахъ) однимъ изъ лучшихъ фортепіанистовъ въ Петербургѣ. Такое же «нѣмецкое» направленіе Жебелева дала и музыкальному воспитанію своего талантливаго ученика. Ей приходилось часто играть съ нимъ и въ 4 руки, такъ что, по отзыву В. В. Стасова, въ 8—9 лѣтъ Сѣровъ уже хорошо игралъ на фортепіано и читалъ съ листа, а въ 12—15 лѣтъ—«превосходно». Основаніемъ его тогдашняго музыкальнаго кругозора являлось изданіе «Opernkranz», собраніе попурри изъ нѣмецкихъ преимущественно оперъ. Въ началѣ 30-хъ годовъ онъ познакомился съ «Фенеллой», а нѣсколько позднѣе съ «Робертомъ» Мейербера и «Фрейшютцомъ» Вебера, по поводу котораго и состоялось въ Училищѣ Правовѣдѣнія знакомство Сѣрова съ его будущимъ пріятелемъ В. В. Стасовымъ.

Но, повторяю, Сѣровъ въ дѣтствѣ не мечталъ о музыкѣ, и его первоначальное обученіе въ этой отрасли, доставшееся ему легко, носило скорѣе слѣды неохоты. Быть можетъ, этому способствовало то, что впечатлительный мальчикъ, любившій сосредоточиваться въ собственномъ мірѣ своихъ дорогихъ, дѣтскихъ грезъ, принужденъ былъ нерѣдко разыгрывать пьесы для потѣхи домашнихъ гостей, по желанію и настоянію отца, любившаго «показать» способности юнаго сына, которыя онъ такъ рѣшительно впослѣдствіи воз-

ненавидѣлъ. Но уже 12—13-ти лѣтъ Сѣровъ сталъ болѣе любить музыку, особенно когда, отданный въ гимназію, онъ на недѣлю бывалъ разлученъ съ музыкой. Тогда уже онъ сталъ привыкать къ фортепіано, понимать его и «отводить на немъ душу». Во всякомъ случаѣ, ко времени своего поступленія въ Училище Правовѣдѣнія, Сѣровъ былъ уже настолько сильнымъ и развитымъ піанистомъ, что на экзаменномъ торжествѣ сыгралъ Гуммелевскій A-moll'ный концертъ, который даже для Кареля, учителя музыки въ Правовѣдѣніи, казался недосягаемымъ образцомъ виртуознаго исполненія. Значитъ, занятія съ г-жей Жебелевой принесли большую, фактическую пользу. А самое рѣшительное уже давленіе на него произвела жизнь въ Училищѣ Правовѣдѣнія, въ которомъ вообще музыкѣ отдавалось должное, гдѣ она не была въ пренебреженіи и гдѣ его встрѣтилъ В. В. Стасовъ, такъ скоро и вполнѣ оцѣнившій художественныя способности юноши.

Глава вторая.

Пребываніе въ Училищѣ Правовѣдѣнія.—Знакомство и дружба съ В. В. Стасовымъ.—Болѣе сознательное отношеніе къ искусству.

Въ Правовѣдѣніи Сѣровъ закончилъ свое общее образованіе и получилъ спеціальное юридическое. Его ученіе въ пансіонѣ г-жи Командеръ (1827—1829) и въ первой гимназіи (1830—1835), при хорошемъ домашнемъ надзорѣ, настолько подготовило Сѣрова въ научныхъ предметахъ, что онъ сразу могъ поступить въ 4-й классъ, высшій изъ всѣхъ открытыхъ въ то время классовъ только что учрежденнаго и начавшаго свою дѣятельность Училища Правовѣдѣнія.

Послѣднее было открыто 5-го декабря 1835 года и создалось по иниціативѣ и на средства гуманнѣйшаго и просвѣщеннѣйшаго покойнаго Принца Петра Георгіевича Ольденбургскаго. Характеръ этого новаго учебнаго заведенія не имѣлъ ничего общаго съ большинствомъ тогдашнихъ воспитательно-образовательныхъ учрежденій Россіи. Основанное «для образованія молодыхъ дворянъ къ гражданской службѣ по судебной части», Училище Правовѣдѣнія сразу замѣтно выдѣлилось изъ всего круга однородныхъ институтовъ. Во главѣ его дѣйствительно, а не номинально, сталъ самъ Принцъ Ольденбургскій, любившій его и заботившійся о немъ, какъ о самомъ родномъ, близкомъ ему дѣлѣ; онъ поддерживалъ и питалъ училище не только матеріально, но и нравственно. Постоянными заботами о благоустройствѣ, объ

успѣхѣ его, выборомъ и назначеніемъ лицъ начальствующаго и преподавательскаго персонала, наконецъ, дѣятельнымъ участіемъ въ училищной жизни воспитанниковъ (Училище Правовѣдѣнія и до сихъ поръ осталось закрытымъ учебнымъ заведеніемъ)—онъ добился того, что, по словамъ одного изъ бывшихъ правовѣдовъ, «Училище стало на такую ногу, на какой не стояло ни которое изъ тогдашнихъ русскихъ училищъ, и во многомъ получило особенный характеръ. Въ немъ несравненно менѣе было казеннаго, формальнаго, рутиннаго, и за то было что-то *напоминавшее семейство и домашнее житье*» [1]). Конечно, и директоръ училища, С. А. Пошманъ,—къ слову сказать, не взлюбившій почему-то Сѣрова и взаимно имъ недолюбливаемый,—и воспитатели, и учителя имѣли свои недостатки, но рѣдкое, истинно сердечное человѣколюбіе и мягкость высокаго учредителя и покровителя Училища не могли не вліять и на нихъ, не могли не смягчать или затушевывать ихъ грѣхи и недочеты. Только что упомянутыя мною воспоминанія В. В. Стасова всесторонне рисуютъ тогдашнюю школьную жизнь Правовѣдѣнія, а потому интересующіеся гораздо лучше могутъ познакомиться съ нею по оригиналу, чѣмъ въ краткомъ пересказѣ или отрывочныхъ цитатахъ. Для насъ же важно выяснить вліяніе Училища Правовѣдѣнія на Сѣрова, и особенно въ отношеніяхъ нравственномъ и художественномъ. А вліяніе это должно было существовать и было очень значительное.

Сѣровъ попалъ въ Правовѣдѣніе не случайно: отецъ его былъ хорошо извѣстенъ Принцу, который началъ покровительствовать и сыну, въ особенности послѣ того, какъ А. Н. слишкомъ замѣтно выдѣлился среди училищныхъ музыкантовъ. Нельзя сомнѣваться, что эта,—если можно такъ выразиться,—протекція Принца Ольденбургскаго значительно ослабляла непонятное враждебное отношеніе къ Сѣрову со стороны директора Пошмана, человѣка невоздержаннаго, вспыльчиваго и грубаго. Къ такой же или подобной категоріи принадлежало и большинство тогдашнихъ гувернеровъ и пре-

---

[1]) См. ст. *В. В. Стасова*—«Училище Правовѣдѣнія сорокъ лѣтъ тому назадъ» (Русская Старина, 1880—1881 гг.). Авторъ ея описываетъ дѣятельную заботливость покойнаго Принца Ольденбургскаго такъ: «Онъ считалъ Училище чѣмъ-то своимъ, роднымъ и близкимъ себѣ все свое время, всѣ заботы и помышленія отдавалъ ему. Въ Училище онъ пріѣзжалъ почти всякій день, иногда по нѣсколько разъ въ день, присутствуя при лекціяхъ въ классахъ, бывалъ во время рекреацій, навѣщалъ Училище при обѣдахъ и ужинахъ... Вообще говоря, навряд-ли была такая подробность училищной жизни, которой бы онъ не видалъ собственными глазами и которую отъ него можно было бы спрятать или исказить».

подавателей Училища; другихъ же среди нихъ можно было причислить къ педагогамъ, застывшимъ въ своей застарѣлой, никому уже ненужной рутинѣ, въ родѣ Кайданова и Георгіевскаго. Наиболѣе уважаемыми лицами этого персонала были: священникъ М. И. Богословскій и воспитатель А. С. Андреевъ. Во всякомъ случаѣ, весь тогдашній главный контингентъ воспитателей и профессоровъ Училища врядъ-ли могъ быть симпатиченъ юному Сѣрову. Достаточно сказать, что въ первое время даже въ этомъ привилегированномъ учрежденіи практиковалась система тѣлеснаго наказанія розгами! Впечатлительный, даже меланхоличный мальчикъ, съ трудомъ привязывавшійся серьезно къ кому бы то ни было (отецъ его такъ опредѣлялъ характеръ сына: «Александръ, вѣдь ты—лимфа противная!»), и въ Училищѣ, какъ раньше въ гимназіи, а впослѣдствіи дома, замкнулся въ самомъ себѣ. Его пріятель В. В. Стасовъ свидѣтельствуетъ, что въ Училищѣ Сѣровъ былъ сумраченъ и вялъ, неуклюжъ и неповоротливъ, «не участвовалъ ни въ какого рода предпріятіяхъ училищныхъ, никогда не имѣлъ понятія ни о какой игрѣ съ товарищами, рѣдко съ кѣмъ изъ товарищей онъ даже пускался въ разговоры, чуждался всего и всѣхъ, въ классѣ только или приготавливалъ, или слушалъ лекціи, или читалъ, а въ остальное время либо опять таки читалъ, либо игралъ на віолончели, либо былъ со мною (В. В. Стасовымъ)». Какъ относились къ Сѣрову его товарищи по Правовѣдѣнію, видно изъ того же разсказа Стасова: «Насмѣшкамъ и приставаньямъ не было конца. И уродцемъ-карликомъ его величали, и квазимодомъ безобразнымъ, и негодной тряпицей, и мягкою слякотью, и Богъ знаетъ чѣмъ еще. Иногда я видѣлъ его раздраженнымъ чуть не до истерики, но чаще совершенно несчастнымъ отъ того жестокаго, безстыднаго и пошлаго приставанья, которому подвергали его товарищи. Ихъ не способна была обезоружить вся его дѣтская беззащитность, ни все его неумѣнье быть злымъ, отпарировать наносимые удары, ни весь его растерянный видъ и страдающіе глаза, его жалобный голосъ, когда онъ имъ повторялъ:—За что вы меня гоните? Что́ я вамъ сдѣлалъ?» — Тотъ же свидѣтель припоминаетъ несчастную сцену, когда Сѣровъ былъ доведенъ насмѣшками и преслѣдованіями товарищей до того, что отъ нервнаго напряженія почти плачущій не былъ въ состояніи взять на своей віолончели ни единаго звука! Повидимому, эти отношенія товарищей повліяли и на директора Пошмана, который, несмотря на покровительство Сѣрову принцемъ, его прилежаніе и успѣхи, относился къ нему пренебрежительно и даже просто игнорировалъ его.

Какъ все это должно было дѣйствовать на Сѣрова?... Ясно, что онъ тщательно удалялся отъ всѣхъ, усиленно занимался научными предметами, много читалъ и съ еще бо́льшимъ рвеніемъ отводилъ душу за музыкой, такъ какъ, благодаря расположенію къ нему высокаго покровителя Училища, въ этомъ никто не могъ ему препятствовать; наконецъ, подъ рукою у него былъ младшій товарищъ, сердечный, увлекательный и чрезвычайно талантливый, который все больше становился его пріятелемъ, другомъ, повѣреннымъ его думъ, его грезъ, его желаній и стремленій—В. В. Стасовъ.

Музыка пользовалась въ Училищѣ Правовѣдѣнія едва-ли не привилегированнымъ положеніемъ. Принцъ Ольденбургскій, самъ недурной и искренній дилеттантъ, покровительствовалъ ей въ своемъ новомъ учебномъ заведеніи; по его мысли и поддержкѣ, ученики обучались здѣсь игрѣ на различныхъ инструментахъ, хотя своего оркестра въ Училищѣ еще тогда не было. Въ тѣ годы руководителемъ и «главнымъ музыкальнымъ двигателемъ» Правовѣдѣнія былъ Карель, родомъ латышъ, плохой скрипачъ и такой же плохой музыкантъ, но за то энтузіастъ первой руки, который, несмотря на всѣ свои недостатки, сдѣлалъ немало добра для музыки въ Правовѣдѣніи. Онъ устроилъ въ немъ маленькую музыкальную библіотеку, собранную на собственный скромный заработокъ; въ ней были кое-какіе біографическіе и техническіе словари (какъ, напримѣръ, Шиллинга, которымъ много пользовались Сѣровъ со Стасовымъ), книжки по исторіи музыки, критика, трактаты и т. д. Онъ разукрасилъ «музыкальную комнату» Училища портретами разныхъ музыкальныхъ мастеровъ и рисунками музыкальныхъ инструментовъ. Карель не только игралъ (даже соло) и училъ на скрипкѣ, но даже пѣлъ («отчаяннымъ, дикимъ чухонскимъ голосомъ») и вначалѣ преподавалъ самъ на различныхъ инструментахъ, въ томъ числѣ и фортепіано. Добродушный и кроткій латышъ съ пламеннымъ усердіемъ относился къ своему предмету, но все же, въ концѣ концовъ, сознался, что преподаваніе на различныхъ инструментахъ ему не подъ силу. Благодаря его стараніямъ, начальство Училища рѣшилось пригласить нѣсколькихъ спеціалистовъ; самъ же Карель оставилъ за собою скрипку, начальное преподаваніе игрѣ на фортепіано и хоръ. Въ 1838 году для обученія игрѣ на фортепіано былъ приглашенъ знаменитый въ то время Адольфъ Гензельтъ, только что пріѣхавшій въ Петербургъ (въ Правовѣдѣніи онъ былъ, между прочимъ, учителемъ фортепіанной игры В. В. Стасова). Преподаваніе игры на віоленчели было поручено сначала первому віолончелисту Императорской оперы — Кнехту, а затѣмъ замѣстившему его — Карлу

Шуберту, который впослѣдствіи былъ дирижеромъ симфоническихъ (университетскихъ) концертовъ въ Петербургѣ.

Насколько благосклонно относилось начальство Училища къ музыкальнымъ занятіямъ воспитанниковъ, выказываетъ довольно частое устройство училищныхъ концертовъ, въ которыхъ, кромѣ воспитанниковъ, исполнявшихъ сольные номера, переложенные для двухъ или трехъ фортепіано, и самого Кареля, иногда принималъ участіе даже наемный небольшой оркестръ, которымъ дирижировалъ все тотъ же Карель — «восхищенный, красный, какъ піонъ». На этихъ музыкальныхъ вечерахъ исполнялись сочиненія Бетховена (септуоръ въ фортепіанномъ переложеніи, 1-я и 2-я симфоніи для оркестра), Моцарта, Мейербера, Машнера, пьесы Гуммеля и Гензельта, Эрнста, Панофки, Дотцауера, разныхъ старыхъ и забытыхъ третьестепенныхъ нѣмецкихъ композиторовъ («классикъ» Карель не допускалъ нашихъ музыкантовъ) и даже пьесы одного изъ училищныхъ профессоровъ какого-то предмета—Штёкгардта, страстнаго дилетанта. Къ концертамъ всегда приготовлялось все Училище, и дни таковыхъ почитались тамъ праздниками, тѣмъ болѣе, что, помимо вечерняго веселья и блеска, въ этотъ день обычныхъ учебныхъ занятій въ Училищѣ не было. «Музыкальный» характеръ Правовѣдѣнія былъ хорошо извѣстенъ даже Императору Николаю Павловичу (В. В. Стасовъ въ своихъ воспоминаніяхъ приводитъ любопытную сцену пріѣзда Государя въ Училище во время музыкальной репетиціи воспитанниковъ), который остался имъ вполнѣ доволенъ. Понятно поэтому, что на музыку въ Правовѣдѣніи смотрѣли совершенно иначе, чѣмъ въ большинствѣ тогдашнихъ столичныхъ учебныхъ заведеній. Для Сѣрова подобное отношеніе къ музыкѣ въ Училищѣ, въ которомъ ему суждено было прожить цѣлыхъ четыре года, не могло не быть важно. Все болѣе и болѣе предчувствуя свои музыкальныя способности, все болѣе и болѣе начиная *сознательно* относиться къ искусству, онъ могъ, безъ отпора и неудовольствія со стороны начальства, заниматься любимой музыкой и отдавать ей лучшія минуты своей юности, тѣмъ болѣе, что окружавшая его товарищеская среда, какъ мы уже видѣли, была настроена къ нему враждебно.

Музыкальность Сѣрова была извѣстна еще при самомъ его поступленіи въ Училище Правовѣдѣнія. Мы знаемъ, что онъ игралъ на торжественномъ актѣ A-moll'ный концертъ Гуммеля съ оркестромъ, который даже для учителя Кареля являлся верхомъ достиженія виртуозности. Въ первое время своей училищной жизни Сѣровъ собиралъ около себя толпу воспитанниковъ,

разыгрывая на всеобщее удивленіе, а отчасти и восхищеніе, отрывки изъ оперъ, главнымъ образомъ изъ «Фрейшютца». Это всетаки не помѣшало его однокашникамъ относиться къ нему непріязненно, особенно съ тѣхъ поръ, когда такія «музыкальныя посидѣлки», въ концѣ 1836 года, постепенно прекратились. Сѣровъ съ самаго начала своего пребыванія въ Училищѣ числился отличнымъ фортепіанистомъ, но вскорѣ принялся, неизвѣстно по чьему настоянію (своего отца или принца Ольденбургскаго), за віолончель, обученію игрѣ на которомъ предавался съ большимъ усердіемъ, хотя совершенно напрасно и безполезно: онъ никогда не могъ быть хорошимъ віолончелистомъ, такъ какъ устройство кисти его руки, маленькой, съ кургузыми не сильными пальцами, не позволяло ему вполнѣ овладѣть техникой исполненія на этомъ большомъ инструментѣ. Тѣмъ не менѣе, онъ усиленно принялся за віолончель; его учителями были сначала Кнехтъ, а потомъ Карлъ Шубертъ, дальнѣйшимъ знакомствомъ съ которымъ, уже по выходѣ изъ Училища, А. Н. особенно дорожилъ. У Сѣрова всетаки былъ довольно хорошій, полный тонъ, но лишь при пьесахъ медленнаго темпа и небольшой трудности. А. Н. очень часто участвовалъ на віолончелѣ въ училищныхъ концертахъ, исполняя сочиненія Дотцауера и т. под. сольныя пьесы. Принцъ настолько интересовался въ то время игрой и успѣхами на віолончели Сѣрова, что подарилъ ему, при окончаніи имъ курса Училища, изящный, краснаго дерева, складной пюпитръ съ эпиграфомъ изъ Горація («Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci» — Всего достигаетъ тотъ, кто смѣшиваетъ пріятное съ полезнымъ). И по выходѣ изъ Правовѣдѣнія, Сѣровъ не прерывалъ своихъ сношеній съ Принцемъ, у котораго иногда участвовалъ въ его музыкальныхъ вечерахъ. Впослѣдствіи Сѣровъ, конечно, совершенно оставилъ віолончель, хотя, во всякомъ случаѣ, ему далеко не лишнее было узнать ближе на практикѣ одинъ изъ наиболѣе важнѣйшихъ оркестровыхъ инструментовъ, для котораго онъ и написалъ, немного позже, нѣсколько своихъ юношескихъ произведеній и съ которымъ онъ участвовалъ въ оркестрѣ К. Шуберта, при возникновеніи, подъ управленіемъ послѣдняго, извѣстныхъ въ свое время *университетскихъ* концертовъ. Віолончель, однако, не помѣшалъ ему продолжать играть на фортепіано, за которое онъ снова съ большимъ рвеніемъ принялся, по выходѣ своемъ изъ Училища.

Но пора уже предоставить мѣсто встрѣчѣ и первымъ проявленіямъ дружбы Сѣрова съ его однокашникомъ и будущимъ великимъ пріятелемъ, а еще позднѣе полемизаторомъ — В. В. Стасовымъ. Нельзя сомнѣваться въ

томъ, что дружба ихъ освѣтила и согрѣла юность и молодость какъ одного, такъ и другого. В. В. Стасовъ въ своихъ воспоминаніяхъ объ Училищѣ Правовѣдѣнія признается самъ: «Для меня было въ Училищѣ нѣчто еще болѣе новое, дорогое и необыкновенное. Это знакомство и дружба съ *Сѣровымъ*. Это знакомство имѣло самое рѣшительное вліяніе на всю мою жизнь». Насколько же сильно и значительно оно отозвалось на будущей жизни нашего композитора,—покажетъ дальнѣйшее повѣствованіе.

Сѣровъ встрѣтился со Стасовымъ въ первой половинѣ 1836 года, на слѣдующій же день послѣ поступленія въ Училище второго изъ нихъ. 16-ти лѣтній Сѣровъ, тогда воспитанникъ 4-го класса, указалъ 12-ти-лѣтнему Стасову, какъ должно отвѣчать Принцу, только что передъ тѣмъ распрашивавшему мальчика о поступленіи въ Училище. Вечеромъ того же дня Стасовъ отправился въ небольшую комнату, въ которой стояло фортепьяно, такъ какъ онъ еще за ужиномъ слышалъ разговоръ: «А ужо, послѣ ужина, пойдемте, господа, музыку слушать. Сѣровъ будетъ опять сегодня играть». Тамъ уже собралась толпа въ 30 — 40 человѣкъ, составившаяся вокругъ Сѣрова, слывшаго за «большого музыканта». «Сѣровъ», — пишетъ В. В. Стасовъ,—«низенькій, коренастый, широкоплечій, съ маленькими ногами и руками и съ огромной головой и высокой грудью, еще не носившій тогда густой гривы, а вмѣсто того украшенный высокимъ «кокомъ» напереди лба, сидѣлъ на табуретѣ передъ фортепіано и развертывалъ небольшую нотную переплетенную тетрадку.—Ну, что мнѣ сегодня играть, господа?— спрашивалъ онъ въ ту минуту, когда я входилъ съ нашими въ комнату.— Тріо, тріо, — закричали ему Зубовъ и Погуляевъ, а вслѣдъ за ними и нѣкоторые другіе, и онъ тотчасъ началъ. Это было тріо изъ «Волшебнаго стрѣлка». Онъ игралъ прекрасно, бѣгло и свободно, съ большой привычкой, хотя безъ особенной силы тамъ, гдѣ она требовалась, за то часто съ истиннымъ выраженіемъ. Тонъ у него былъ прекрасный, хотя тоже почти вовсе лишенный силы»... На другой день Стасовъ отыскалъ Сѣрова въ рекреаціонномъ залѣ и предложилъ съ нимъ познакомиться, «такъ какъ они оба музыканты». Сѣровъ согласился, они подали другъ другу руки и разговорились. Различіе въ классахъ не помѣшало ихъ постепенному, все бо́льшему и тѣснѣйшему, сближенію. Между обоими юношами было много общаго, ихъ взгляды, начавшіе опредѣляться, принимать контуры, были во многомъ одинаковы, тождественны. Мнѣ кажется, что натуры ихъ, не только нравственныя, но и физическія, служили другъ другу отличнымъ дополне-

ніемъ. Сѣровъ — низенькій, апатичный и меланхоличный, нервный и мягкій юноша; Стасовъ — высокій, живой и рѣшительный мальчикъ. Оба любили музыку, оба слыли дома, а потомъ и въ Училищѣ (Сѣровъ—фортепіанистъ и віолончелистъ; Стасовъ — фортепіанистъ, даже ученикъ Гензельта) музыкантами, оба любили искусство, живопись, чтеніе. Одинъ изъ нихъ обожалъ естественный міръ, жаждалъ когда-то подражать Бюффону и наслаждался хорошими иллюстраціями; другой въ дѣтствѣ возился со старинным изданіемъ Ветрувія, строилъ маленькія зданія, любилъ живопись (отецъ В. В. Стасова—строитель Смольнаго и Троицкаго соборовъ). Да! Сѣровъ и Стасовъ дополняли другъ друга: чего не было у одного,—было на лицо у другого; а въ то время, и еще даже гораздо позднѣе, они во многомъ мыслили одинаково, стремленія ихъ были одни и тѣ же. Не мудрено, что пріятельство ихъ перешло постепенно въ дружбу, самую тѣсную, горячую и преданную. Въ одномъ изъ писемъ своихъ 40-хъ годовъ Сѣровъ называетъ Стасова своимъ *геніальнымъ* другомъ, а самую связь ихъ сравниваетъ съ дружбой Шиллера и Гёте. Этой дружбѣ очень помогло и то обстоятельство, что отцы обоихъ юношей были еще раньше знакомы другъ съ другомъ (по коммиссіи постройки Смольнаго собора), благодаря чему, конечно, въ значительной степени упростилось и знакомство домами А. Н. Сѣрова и В. В. Стасова. Это послѣднее обстоятельство, особенно по окончаніи тѣмъ и другимъ Училища Правовѣдѣнія, еще болѣе закрѣпило взаимныя дружескія отношенія. Къ сожалѣнію, нѣкоторыя соображенія не позволяютъ мнѣ на этой же страницѣ сдѣлать параллель между Сѣровымъ и Стасовымъ, на основаніи отношеній къ каждому изъ нихъ ихъ родителей, главнымъ образомъ отцовъ, хотя это и было бы здѣсь крайне умѣстно и важно. Эти отношенія: открытаго и постоянно сердечно сочувствовавшаго сыну В. Стасова-отца и любившаго своеобразно, но деспотичнаго и упрямаго, отрицавшаго истинное значеніе искусства Н. И. Сѣрова—не только отразились въ сильнѣйшей степени на дѣятельности того и другого юноши, но прямо повліяли на ихъ нравственныя натуры и дали возможность увидѣть конечный результатъ достигнутый ихъ талантами. На Сѣровѣ, по крайней мѣрѣ, это отразилось, какъ мы знаемъ, въ худшую сторону: онъ слишкомъ поздно и съ громадными недочетами и ошибками добился осуществленія своихъ идей и стремленій; онъ боялся многаго, ко многому относился недовѣрчиво или, наоборотъ, съ излишней, хотя и скоро пропадавшей, увѣренностью, а потому не могъ развиваться быстро и съ постоянной регулярностью. Но корни

его идей и стремлений слѣдуетъ искать еще въ Училищѣ Правовѣдѣнія, въ его дружбѣ со Стасовымъ. Такъ, по крайней мѣрѣ, явствуетъ изъ первыхъ же писемъ Сѣрова, которыми обмѣнялся онъ со Стасовымъ, по выходѣ своемъ изъ Училища. Тогда же они читали вмѣстѣ Бюффона, вмѣстѣ поклонялись Флаксману, читали вообще, рисовали, играли, разговаривали, спорили, причемъ Сѣровъ, несмотря на свое старшинство, чаще слушался Стасова и внималъ ему, въ отвѣтъ на пріязнь и восхищеніе къ нему послѣдняго («Я былъ въ такомъ же восхищеніи, какъ и всѣ въ Училищѣ или въ домѣ у Сѣровыхъ, отъ игры Александра, изъ маленькихъ сонатъ Моцарта и Бетховена, и еще больше изъ оперъ, но, въ добавокъ ко всему этому, я былъ въ великомъ восторгѣ отъ всей вообще даровитости и гибкой многоспособности его»,—пишетъ В. В. Стасовъ). Въ немъ Сѣровъ находилъ едва-ли не единственное сердечное сочувствіе въ своихъ отношеніяхъ къ непріязненнымъ товарищамъ, какъ впослѣдствіи Стасовъ опять-таки явился едва-ли не единственнымъ (до нѣкоторой степени вмѣстѣ съ сестрой Сѣрова—Софьей Николаевной) душевнымъ его повѣреннымъ, судьей и совѣтникомъ. Что касается собственно музыки, то ихъ любимцами тогда были Веберъ и Мейсрберъ, «Фрейщютцомъ» и «Робертомъ» которыхъ они тогда и впослѣдствіи сильно восхищались. Но не столько страненъ, какъ любопытенъ тотъ фактъ, что Сѣровъ, узнавшій на первыхъ же представленіяхъ «Жизнь за Царя» Глинки, оставилъ въ то время это геніальное твореніе безъ всякаго вниманія, точно оно не произвело на него никакого особеннаго впечатлѣнія; это показываетъ, что характеръ музыкальнаго воспитанія и даже самообразованія Сѣрова былъ направленъ въ то время совершенно *въ другую* сторону. Стасовъ узналъ о Глинкѣ отъ Сѣрова уже позднѣе.

Въ такомъ видѣ представляется намъ начало дружбы этихъ двухъ славныхъ правовѣдовъ, имѣвшихъ такъ мало общаго съ спеціальнымъ назначеніемъ ихъ Училища. Дружба эта проходитъ красной нитью въ добрыхъ двухъ третяхъ жизни Сѣрова. Въ то время она только еще крѣпко завязывалась.

Сѣровъ вышелъ изъ Училища въ 1840 году, въ первомъ выпускѣ. Несмотря на свое прекрасное поведеніе и отличныя способности, онъ не окончилъ его первымъ, хотя и получилъ за успѣхи медаль и чинъ 9 го класса. Мы уже знаемъ, какъ цѣнилъ и отличалъ Сѣрова Принцъ Ольденбургскій; но вотъ онъ отличилъ его, и по справедливости, еще больше. Имя Сѣрова не попало *первымъ* на мраморную доску Училища, но онъ остался первымъ на одной картинѣ художника Зарянко, написанной не-

задолго до «перваго выпуска» Училища, по заказу Принца Ольденбургскаго. В. В. Стасовъ такъ описываетъ эту картину (прибавлю, что и въ этомъ описаніи нельзя не видѣть справедливой дани уваженія и симпатіи къ своему былому покойному другу). На картинѣ, кромѣ высшаго начальства, батюшки, воспитателей, — главнымъ образомъ воспитанники, молодые правовѣды. «Но рѣшительно на первомъ планѣ—*Александръ Сѣровъ*, въ профиль, въ мундирѣ и со шпагой, съ треуголкой подъ мышкой, какъ-будто «дежурный» по Училищу, во всей парадной нашей формѣ... Принцъ не хотѣлъ или не могъ вмѣшиваться въ дѣла балловъ и соображеній училищнаго совѣта; но онъ отъ всей души любилъ и уважалъ Сѣрова, и за музыку, и за все; сердце и таинственное какое-то чувство подсказывали ему, что вотъ кто тутъ въ Училищѣ первый. И онъ такъ и заказалъ Зарянкѣ нарисовать *Сѣрова* на своей картинѣ—*самымъ главнымъ, первымъ, дежурнымъ по Училищу, представителемъ его.* Такимъ Сѣровъ навсегда и остался,—и на картинѣ у Принца въ кабинетѣ, и въ дѣйствительности».

Глава третья.

Начало служебной карьеры.—Первыя попытки композиціи.—Переписка со Стасовымъ.—1840—1845 гг.

Воспитаніе, полученное Сѣровымъ въ Училищѣ Правовѣдѣнія на казенный счетъ, обязывало его поступить на службу по Министерству Юстиціи. А. Н. и началъ ее въ 5-мъ (уголовномъ) департаментѣ Правительствующаго Сената. Съ самаго начала своей служебной карьеры Сѣровъ почувствовалъ страшный разладъ между тѣмъ, что давала ему дѣйствительность, тѣмъ, что окружало его, въ особенности на службѣ, и его внутренними стремленіями и надеждами, которыя не только не пришли тогда къ единичной цѣли, но заставляли его лишь пристальнѣе озираться кругомъ, всматриваться, взвѣшивать и примѣнять или примѣрять къ себѣ. Въ одномъ изъ писемъ 1842 года онъ восклицаетъ: «Хорошо быть Винкельманомъ!». Но, конечно, въ головѣ Сѣрова, прежде всего, засѣла мысль о музыкальной дѣятельности, къ которой онъ и чувствовалъ наибольшее стремленіе и къ которой онъ постоянно и постепенно готовился и вырабатывался. Эти-то стремленія его и занятія, съ каждымъ днемъ вырисовывавшіяся тверже и опредѣленнѣе, и вліяли на окружавшую его сферу служебной и домашней жизни и вызывали подчасъ невыносимыя мученія въ этотъ подготовительный періодъ его дѣятельности.

Легко себѣ представить, *какъ* относился Сѣровъ къ службѣ и какъ, наоборотъ, относились въ этой сферѣ къ нему самому. «До сихъ поръ въ этомъ отношеніи (писалъ Сѣровъ В. В. Стасову въ августѣ 1840 г., т. е. въ самомъ началѣ своей служебной карьеры) все идетъ вяло, ни тепло, ни холодно, да и быть иначе не можетъ съ этимъ соромъ, что называется сенатскими дѣлами.... Да развѣ можетъ существовать душа, до такой степени черствая и пыльная, чтобы предаться занятіямъ сенатской службы con amore!!». Черезъ два года (въ мартѣ 1842 г.) Сѣровъ уже опредѣленнѣе высказываетъ это: «Я начинаю чувствовать нѣкоторыя необходимыя горечи, какъ человѣкъ въ разладѣ съ кругомъ своихъ занятій. Мнѣ начинаютъ поговаривать: *Если вы артистъ въ душѣ, то зачѣмъ же вы не слѣдовали своему призванію, зачѣмъ вы служите?*». И это говорили ему и его оберъ-прокуроръ (М. М. Корніолинъ-Пинскій, пріятель отца Сѣрова), и начальникъ отдѣленія, и даже директоръ департамента. Вполнѣ объяснимо послѣ этого горькое восклицаніе, попавшееся мнѣ въ одномъ изъ писемъ молодого Сѣрова: «Проклятѣйшее гражданское право!». Въ этомъ родѣ и устанавливаются внутреннія отношенія Сѣрова къ службѣ, продолжавшейся почти 20 лѣтъ; «красныхъ дней» онъ видѣлъ здѣсь не очень много. Онъ искалъ даже перемѣны службы (надѣясь попасть въ департаментъ герольдіи), но это ему не удалось.

Домашняя жизнь Сѣрова заставила его жить почти исключительно «самимъ собою». Доминирующая власть отца заставляла молодого Сѣрова болѣе или менѣе скрываться и работать (а потому и развиваться) не открыто, а исподволь, безъ серьезнаго наблюденія; такъ, онъ солиднаго «музыкальнаго ученія» никогда и не проходилъ; онъ учился урывками и бралъ больше собственнымъ талантомъ. Дома онъ имѣлъ одного друга—сестру Софію, а внѣ дома еще болѣе близкаго сердцу человѣка—Стасова, который въ это время еще доканчивалъ учебный курсъ въ Правовѣдѣніи. Письма Сѣрова за этотъ періодъ времени даютъ наиболѣе важный и драгоцѣнный біографическій матеріалъ. Мнѣ необходимо пользоваться ими здѣсь тѣмъ болѣе широко и постоянно, что значительная часть этой переписки до сихъ поръ не была напечатана [1]).

Родители Сѣрова въ то время жили на Лиговкѣ, откуда А. Н. еже-

---

[1]) Письма А. Н. Сѣрова, напечатанныя въ «Русской Старинѣ» (за 1875—1878 гг.), явились тамъ далеко не въ полномъ видѣ,—не болѣе одной трети всей этой замѣчательной переписки. Поэтому большинство приводимыхъ ниже отрывковъ возстанавляются здѣсь по находящимся въ моемъ распоряженіи копіямъ съ подлинныхъ писемъ А. Н. Сѣрова, любезно переданнымъ мнѣ глубокоуважаемымъ В. В. Стасовымъ.

дневно отправлялся на службу въ Сенатъ. Лѣто они проводили въ окрестныхъ дачныхъ мѣстностяхъ (въ Парголовѣ, Ораніенбаумѣ), иногда въ Ревелѣ или Старой Руссѣ, однажды даже въ Ригѣ; въ 1843 году Сѣровъ ѣздилъ въ Нижній-Новгородъ, но объ этомъ въ своемъ мѣстѣ. Отецъ продолжалъ приглядываться къ музыкальнымъ способностямъ сына, похваливалъ его, нисколько въ тоже время не придавая имъ серьезнаго значенія и по прежнему заставляя его «музицировать» при гостяхъ. Вѣроятнѣе всего, онъ соглашался, что легкій дилеттантизмъ не только пріятенъ въ обществѣ, но и полезенъ.... можетъ быть, даже для успѣха по службѣ. Допустить же мысль, что сынъ его сдѣлается музыкальнымъ дѣятелемъ по профессіи, онъ не могъ.

Ежедневная будничная жизнь А. Н. Сѣрова устроилась въ то время слѣдующимъ образомъ. Утромъ, конечно, онъ аккуратно отправлялся въ свой департаментъ, причемъ служебныя обязанности, повидимому, не мѣшали его маленькимъ «собственнымъ» занятіямъ — чтенію или даже писанію писемъ своему другу Вольдемару (такъ онъ называлъ В. В. Стасова) [1]). Послѣ должности, съ 5 часовъ, онъ обыкновенно бывалъ дома, отправляясь по вечерамъ гулять, если не бывалъ въ театрахъ или концертахъ. Лѣтомъ онъ уѣзжалъ на субботу и воскресенье на дачу. Театры и концерты всегда были однимъ изъ лучшихъ и серьезнѣйшихъ удовольствій А. Н., который не искалъ въ нихъ одного развлеченія. Кромѣ оперы, русской и итальянской, съ особеннымъ вниманіемъ онъ относился къ французскому театру (Михайловскому), труппа котораго въ то время была составлена прекрасно; Михайловскимъ театромъ Сѣровъ продолжалъ близко интересоваться и во время своего пребыванія въ Симферополѣ, куда ему писали о петербургскихъ дѣлахъ сестра Софья Николаевна и В. В. Стасовъ. Въ концертахъ Сѣрову, вѣроятно, приходилось бывать рѣже, такъ какъ хорошіе концерты въ то время были случайны, какъ, напримѣръ, въ 1842—1843 гг. концерты Листа, о которыхъ будетъ сказано въ своемъ мѣстѣ. За то Сѣровъ самъ задавалъ себѣ часто концерты: или одинъ разыгрывалъ на своемъ любимомъ маленькомъ органѣ, находившемся въ домѣ Сѣровыхъ, или съ нѣкоторыми своими знакомыми, преимущественно съ сестрой Софьей, чрезвычайно даровитой дѣвушкой, обладавшей, къ тому же, славнымъ голосомъ, или съ В. В. Стасовымъ. Нерѣдко А. Н. перекладывалъ

[1]) Экстренная работа по службѣ у него встрѣчалась рѣдко; по крайней мѣрѣ, упоминаніе о подобной я встрѣтилъ всего одинъ разъ (въ неизданномъ письмѣ отъ 4-го іюня 1843 г.). Это легко можно объяснить тѣмъ настроеніемъ, которое встрѣчалъ Сѣровъ у своего начальства, въ виду своей нескрываемой склонности къ искусству.

нѣкоторыя любимыя имъ творенія Бетховена, Моцарта или Мейербера. Кромѣ Стасова, онъ игралъ также въ 4 руки со студентомъ И. Якубовскимъ; впослѣдствіи (въ 1843 г.) онъ познакомился съ піанистомъ Дробишемъ [1]), который также участвовалъ въ музыкальныхъ вечерахъ Сѣрова. Наконецъ, онъ продолжалъ иногда выступать въ училищныхъ концертахъ Правовѣдѣнія, а также посѣщалъ своего музыкальнаго покровителя, Принца П. Г. Ольденбургскаго, и участвовалъ, какъ уже было сказано выше, въ оркестрѣ Карла Шуберта, дирижировавшаго тогда университетскими концертами.

Таковы «внѣшнія» музыкальныя обстоятельства Сѣрова въ эту эпоху его молодости. Если мы коснемся его «внутренней лабораторіи», то поразимся той стремительной жаждой познаванія новаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, страстнаго стремленія тотчасъ же анализировать все узнаваемое вновь. Кромѣ того, мы должны будемъ замѣтить во многомъ невѣроятный сумбуръ, неопредѣленность, неясность, неуравновѣшенность. Сѣровъ глотаетъ сразу по нѣсколько книгъ, не всегда справедливо и точно уяснивъ себѣ ихъ смыслъ, и не рѣдко бракуетъ то, что дѣйствительно замѣчательно; такъ случилось, напримѣръ, съ Гейне, томъ котораго, заключавшій въ себѣ «Salon» и «Romantiche Schule», былъ ему посланъ В. В. Стасовымъ [2]). Онъ читаетъ Бульвера,

---

[1]) Піанистъ Дробишъ, жившій въ 40—50 гг. въ Россіи и, повидимому, сроднившійся съ нею, принадлежитъ къ довольно многочисленному ряду иностранныхъ музыкантовъ, посвятившихъ свою жизнь и дѣятельность Россіи и оставшихся затѣмъ въ полномъ забвеніи. Во всѣхъ извѣстныхъ печатныхъ источникахъ я не нашелъ никакихъ болѣе или менѣе опредѣленныхъ указаній или свѣдѣній объ этомъ Дробишѣ. Между тѣмъ, Ѳедоръ Дробишъ оставилъ цѣлыхъ двѣ довольно основательныхъ брошюрки по части музыки, сдѣлавшихся въ настоящее время у насъ библіографическою рѣдкостью. Вотъ ихъ заглавія (по имѣющимся у меня экземплярамъ): I. «Начальныя свѣдѣнія къ практической музыкѣ, изданныя Ѳ. Дробишемъ. Второе изданіе. Цѣна одинъ рубль серебромъ. Москва. Въ Университетской типографіи. 1854». 8 д. 28 стр.+8 стр. нотъ+4 таблицы нотъ на 3 стр. прод. бумаги. Изъ предисловія автора видно, что первое изданіе, вышедшее въ 1836 году, «быстро разошлось въ публикѣ».—II. «Краткое наставленіе, какъ должно поступать при настраиваніи клавіатурныхъ инструментовъ, чтобы предохранить ихъ отъ преждевременной порчи, составленное и изданное Ѳедоромъ Дробишъ. Цѣна 20 коп. серебромъ. Москва. Въ Университетской типографіи. 1854». 8 д., 8 стр.+1 табл.—Музыкантовъ съ фамиліей Дробишъ въ Германіи не мало, но о Ѳ. Дробишѣ и заграницей не имѣется указаній.

[2]) Вотъ что писалъ А. Н. Сѣровъ о Гейнѣ въ неизданномъ до сихъ поръ письмѣ своемъ, отъ 6-го іюня 1842 года: «Прочитавъ *Гейне*, я нашелъ, что онъ не только не стоитъ абсолютной критической статьи, но, по настоящему, недостоинъ даже нашей переписки. Эдакъ намъ пришлось бы разбирать любую статейку изъ фельетона «Journal des Débats» и т. п. Я

Сталь, Корнеля, Гёте, Гофмана, Гюго, Соллогуба, Полевого, далѣе физіолога Комба и даже Polyphonomus'а Шиллинга; все это онъ повѣряетъ, разсказываетъ, разбираетъ въ письмахъ къ своему Вольдемару. Этими чтеніями Сѣровъ главнымъ образомъ и перемѣшивалъ свои музыкальныя работы, которыя все болѣе и болѣе привлекали его, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, всетаки часто заставляли сомнѣваться въ возможности достиженія уже обозначавшихся цѣлей. Не оставлялъ онъ также и живописи, которую онъ любилъ еще настолько, что въ 1844 году (а не въ 1840 г., какъ свидѣтельствуетъ В. В. Стасовъ) его другъ Вольдемаръ подарилъ ему, для художественнаго «освященія его комнатокъ», гипсовую статуэтку Торвальдсеновскаго Христа, которую Сѣровъ и помѣстилъ надъ своимъ органомъ, между бюстами обожаемыхъ имъ Шиллера и Гёте. Сѣровъ также любилъ посѣщать (особенно со Стасовымъ) выставки; въ одномъ письмѣ онъ, напримѣръ, упоминаетъ, что отправился однажды (въ іюнѣ 1843 г.) въ Сергіевскую пустынь «созерцать», по совѣту Стасова, «Св. Троицу» К. Брюллова. Не оставлялъ онъ, и даже значительно позже, въ Крыму, своихъ эскизовъ, кистью или карандашомъ, въ особенности лѣтомъ, проживая съ родителями на дачѣ. Здѣсь къ мѣсту будетъ припомнить, что въ юности онъ пытался также иллюстрировать Гофмановскаго «Кота Мурра»; но, конечно, эта задача напоминаетъ собою лишь его дѣтскую естественную исторію «въ родѣ Бюффона».

Эта разносторонность въ интересѣ къ различнымъ проявленіямъ жизни и видамъ искусствъ и заставляла мучиться Сѣрова въ поискахъ за настоящими цѣлями его существованія. Въ одномъ изъ самыхъ первыхъ (если *не первомъ* на самомъ дѣлѣ) писемъ своихъ къ Стасову, вслѣдъ за выходомъ изъ Правовѣдѣнія, А. Н. пишетъ своему другу: «Мнѣ досадно, что способности мои такъ уравновѣшены (т. е. въ критической наблюдательности, музыкѣ и живописи, какъ подразумѣвалъ Сѣровъ), что я могу быть хорошъ во всемъ, и ни въ чемъ великъ! Конечно, много наслажденій предстоитъ и такому уму, который чуждъ односторонности, которому все изящное доступно во всѣхъ возможныхъ формахъ, мало того—доступно, оно ему родное, а наслажденіе изящнымъ—блаженство. Но всетаки досадно, жестоко досадно, что для того, чтобъ увѣковѣчить свое имя, чтобы жить въ потомствѣ, надобно пожертвовать *всѣмъ для одного*! Вѣдь односторонность тогда неиз-

очень люблю остроуміе, но какъ всякая пряность въ большой массѣ, оно невыносимо...». И дальше: «И такъ, я простился съ г-номъ *Гейне*. Онъ еще болѣе убѣдилъ меня въ необходимости исключить изъ чтенія весь баластъ литературъ».

бѣжна, а она мнѣ не по натурѣ... Одно меня утѣшаетъ, когда я призадумаюсь надъ собою, обращу свое умственное око внутрь,—мнѣ кажется, что *музыкальность всетаки преобладаетъ въ моей многосторонности*, тогда—слава Богу!». Въ томъ же письмѣ Сѣровъ сознается, что «много, очень много надобно работать, чтобы вышло изъ меня что-нибудь нужное въ извѣстномъ намъ направленіи». Сѣрова постоянно притягивала музыка и постепенно все сильнѣе, нежели живопись; это все болѣе и болѣе стало выясняться и ему самому. И всетаки въ музыкѣ онъ шелъ покуда исключительно ощупью. Его незначительныя, по достоинству, попытки въ области композиціи ограничивались покуда легкими импровизаціями, которыя ему лишь съ большимъ трудомъ удавалось перенести на бумагу. Какъ онъ сочинялъ, мы видимъ изъ одного его письма къ В. В. Стасову (10-го августа 1840 г.). «Я иногда по прежнему»,—пишетъ онъ,—«сажусь къ клавишамъ, ничего не обдумавъ предварительно, и перебираю звуки до тѣхъ поръ, пока появится какая-нибудь мысль; тогда уже пойдетъ совсѣмъ другая игра, можетъ быть, весьма непріятная для тѣхъ, кто бы захотѣлъ меня подслушать, но я en fascination (въ очарованіи), убѣжденъ, что фантазируется, какъ нельзя лучше, и иногда вынесу изъ этого хаоса нѣсколько удачно вылившихся фразъ, и сейчасъ замѣчу ихъ на нотной бумагѣ. Иногда же, вовсе не подходя къ органу, я вдругъ сочиню цѣлый мотивъ, который мнѣ какъ-будто кто-то напѣваетъ. Впрочемъ, чаще одну только первую половину мотива. Вотъ тебѣ подробный мой procédé (способъ сочинять). Сосредоточивать такое броженіе на одномъ опредѣленномъ предметѣ для меня еще весьма трудно, можно добавить даже—невозможно!». Тѣмъ не менѣе, Сѣровъ заводитъ себѣ музыкальную памятную книгу, куда заноситъ приходящіе въ голову мысли и планы будущихъ своихъ opus'овъ. Читатели должны увидѣть изъ этого, на какой ступени музыкальнаго дилетантизма, хотя и съ прекраснѣйшими намѣреніями, находился тогда Сѣровъ. «Will und kann nicht»—Хотѣлъ бы и не могу! Для того, чтобы стать музыкантомъ-композиторомъ, Сѣровъ избралъ, да и долженъ былъ по неволѣ избрать, лишь самый длинный и тяжелый путь: долголѣтній рядъ попытокъ въ области композиціи, отрывочное и не систематическое знакомство съ техникой, формой и духовнымъ содержаніемъ выдающихся музыкальныхъ произведеній прежнихъ или современныхъ мастеровъ. Правда, это помогло ему стать выдающимся критикомъ, но конечной цѣли — композиторства, съ наивозможно меньшей примѣсью дилеттантизма и техническихъ недостатковъ, онъ добился лишь почти на склонѣ своей жизни, въ 40-лѣт-

немъ возрастѣ. Нужно сожалѣть о томъ, что Сѣрову не удалось пройти основательно систематическаго курса музыкальной техники (его чисто «учебныя» занятія играли у него очень незначительную роль и были также совершенно случайны). Почти 30-ти лѣтъ далъ Глинка свое великое твореніе— «Жизнь за Царя», удивительное и по своей технической законченности. Но могъ-ли бы онъ сразу создать оперу въ такомъ видѣ, если бы онъ не прошелъ основательнаго курса у Дена, только завершившаго музыкальное образованіе Глинки? (Не забудемъ, что до Дена Глинка усидчиво занимался съ теоретиками Майеромъ и Замбони). Этой ссылкой я хотѣлъ указать именно на необходимость тщательнаго и основательнаго изученія не верхушекъ музыкальнаго знанія, но систематическаго курса техники, которое не только способно расширить критическое отношеніе къ собственной продуктивности, но и дать возможность разнообразить свои творческія намѣренія и задачи. Всего этого Сѣровъ былъ въ значительной степени лишенъ, поэтому и путь его къ композиторству, несмотря на весь его прирожденный талантъ, давался ему съ бо́льшими лишеніями и затрудненіями, нежели это могло случиться при другихъ условіяхъ [1]).

Но справедливость только что сказаннаго мною станетъ еще очевиднѣе въ дальнѣйшемъ изложеніи настоящей статьи. Здѣсь я долженъ перейти уже къ болѣе постепенному, хронологическому порядку повѣствованія, чтобы показать, какъ началъ Сѣровъ работать сознательно на музыкальномъ поприщѣ, вѣрнѣе, какъ онъ подготовлялся къ нему. Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ дальнѣйшемъ изложеніи еще болѣе выясняются его дружескія отношенія къ В. В. Стасову, которыя все тѣснѣе скрѣплялись. Здѣсь необходимо будетъ цитировать письма Сѣрова къ его Вольдемару — это дружескія признанія, постоянный обмѣнъ мыслями, постоянное желаніе совѣтоваться со своимъ другомъ, получить его поощреніе или безпристрастный отзывъ и рѣшеніе. Вся тогдашняя

[1]) Даже въ концѣ своей жизни, т. е. уже «набивъ себѣ руку» композиторской практикой, послѣ почти 3-хъ оперъ (послѣдняя — «Вражья сила», какъ извѣстно, осталась *неоконченной*), Сѣровъ еще долженъ былъ чувствовать всю недостаточность подобной технической подготовки къ композиторскому поприщу. Любопытнымъ и яснымъ доказательствомъ этому можетъ служить свидѣтельство его супруги, В. С. Сѣровой, издавшей въ 70-хъ годахъ «сюиту», составленную изъ набросковъ Сѣрова къ предполагавшейся имъ оперѣ «Ночь подъ Рождество». Въ предувѣдомительной замѣткѣ къ этому изданію г-жа Сѣрова, между прочимъ, говоритъ: «*Мотивы* (начатой оперы въ записныхъ книжкахъ Сѣрова) *намѣчены были поверхностно, часто съ обозначеніемъ однихъ пустыхъ тактовъ безъ нотъ, съ надписью «пополнить», «развить»*... Такова была система композиціи Сѣрова даже послѣ «Юдиѳи» и «Рогнѣды».

«музыкальная жизнь» Сѣрова, все его тогдашнее направленіе ясно выражено въ этихъ письмахъ. Мнѣ придется въ значительной степени пользоваться тѣмъ автобіографическимъ матеріаломъ, который представляютъ изъ себя письма Сѣрова, такъ какъ большая часть выписокъ изъ нихъ заимствуется мною изъ источниковъ, не появившихся до сихъ поръ въ печати. Не могу не высказать здѣсь сожалѣнія о томъ, что изъ этой переписки не сохранились письма В. В. Стасова; насколько мнѣ извѣстно, значительная часть таковыхъ была уничтожена отцемъ А. Н., въ бытность послѣдняго въ Крыму, а остальная была растеряна самимъ Сѣровымъ.

1840 годъ. Почти со дня выхода А. Н. изъ Училища Правовѣдѣнія, онъ, какъ мы знаемъ, приступаетъ съ замѣтнымъ рвеніемъ къ музыкѣ и даже къ первымъ попыткамъ въ композиціи. Здѣсь нельзя не видѣть «импульса» его друга В. В. Стасова. Но переходъ отъ фантазированія къ изложенію сочиненія на бумагѣ былъ для Сѣрова еще слишкомъ затруднителенъ. Едва-ли не первой его попыткой въ музыкальной композиціи была пьеса для голоса съ сопровожденіемъ фортепіано—«*Наполеонъ*», на текстъ стихотвореніе Зейдлица (въ переводѣ Лермонтова) «Воздушный корабль», которымъ Сѣровъ сильно восхищался послѣ перваго же съ нимъ знакомства. Эта мысль явилась у Сѣрова лѣтомъ и осталась, конечно, не исполненной, какъ очень и очень многое у него впослѣдствіи. Также не осуществились его предположенія написать большую фантазію для віолончели на мотивы «Гугенотъ» Мейербера и транскрипцію изъ Шуберта. За то во второй половинѣ 1840 года Сѣровъ награждаетъ Стасова цѣлымъ рядомъ прекрасныхъ и любопытныхъ писемъ, высказывая свое восхищеніе Мейербером («Гугеноты» и «Робертъ»), Россини («Вильгельмъ Тель»), Веберомъ («Фрейшютцъ»), а также Бетховеномъ. Эти письма, по объему и значенію,—своего рода критическія статьи, съ такой искренностью и знаніемъ (или предчувствіемъ настоящаго) они написаны были молодымъ любителемъ. Напомню еще, что Сѣровъ въ эти годы, вмѣстѣ со своимъ другомъ Вольдемаромъ, былъ ярымъ поклонникомъ итальянской оперы и восхищался одинаково какъ Россини, такъ и нѣкоторыми выдающимися ея артистами, въ особенности Паста и Росси, которые его плѣнили также въ «Сотвореніи міра» Гайдна, слышанномъ имъ въ одномъ любительскомъ концертѣ (19-го февраля 1841 г., въ залѣ Дворянскаго Собранія). Въ 1840 году Сѣровъ продолжалъ еще заниматься съ віолончелистомъ К. Шубертомъ, который иногда исправлялъ композиторскіе опыты А. Н.

1841 годъ приноситъ уже гораздо больше опытовъ въ композиціи, въ

большинствѣ также оставшихся неоконченными и забытыми вскорѣ. Въ мартѣ или апрѣлѣ этого года Сѣровъ написалъ *Интродукцію* къ собственному переложенію романса Россини «Nizza, je puis sans peine», которая, по его собственнымъ словомъ, заслужила одобреніе «нѣкоторыхъ знахарей», въ томъ числѣ, навѣрно, и К. Шуберта. Въ тоже время у него были окончены: «*Cantique pour le violoncelle*»—его «первѣйшій опытъ», посвященный В. В. Стасову, «*Une fantaisie en forme de valse, pour violoncelle et piano*» и баллада для пѣнія на текстъ Гёте «*Der Rattenfänger*», о которой завязалась между друзьями довольно подробная переписка. Повидимому, В. В. Стасовъ, получивъ въ маѣ эту пьесу, жестоко ее раскритиковалъ, чѣмъ доставилъ большое удовольствіе автору баллады. Въ письмахъ А. Н. сохранился отчетъ о ходѣ сочиненія этой пьесы. Онъ слишкомъ характеризуетъ Сѣрова, начинающаго композитора, поэтому я и считаю цѣлесообразнымъ привести его цѣликомъ:

«Я разъ перелистывалъ *Гётевы* мелкія стихотворенія, вмѣстѣ съ пріятелемъ моимъ, студентомъ Якубовскимъ, который такъ же влюбленъ въ Гёте, какъ и я; мы прочли «Rattenfänger'a», и мнѣ особенно понравилось въ немъ это единство въ разнообразіи, которое составляетъ, по моему, первое условіе изящнаго продукта; потомъ эта простота, эта наивность, и при томъ тонкое лукавство, меня прельстили, и мнѣ тотчасъ показалось, что «вотъ бы хорошо положить на музыку!» Я сказалъ объ этомъ Якубовскому, онъ весьма одобрилъ. Тотчасъ вслѣдъ за этимъ я началъ перечитывать нѣсколько разъ Гётеву балладу, и у меня сейчасъ появилась 2-я (ненавистная тебѣ) мелодія; когда я ее уже написалъ, то случайно откуда-то слетѣла 1-я мелодія. Надобно тебѣ разъ навсегда сказать, что всѣ мелодіи приходятъ мнѣ въ голову, когда я про себя что-нибудь напѣваю, но отнюдь не за органомъ и не за віолончелемъ [1]). Отъ этого теперь я болѣе всего сочиняю, какъ ты думаешь, когда? На довольно длинномъ пути отъ насъ до Сената и обратно (я вѣдь всегда хожу пѣшкомъ). Теперь тебѣ надобно покаяться: первоначальный видъ 1-й мелодіи былъ точно таковъ, какъ ты мнѣ совѣтовалъ ее написать, т. е. въ видѣ речитатива, почти безъ всякаго акомпанимента, но мнѣ присовѣтовали, а именно Луфтъ [2]), который иногда меня руководитъ, присовѣтовалъ сдѣ-

[1]) Менѣе чѣмъ за годъ передъ этимъ, Сѣровъ, какъ было указано выше, утверждалъ противное: «...Я убѣжденъ, что фантазируется (за органомъ) какъ нельзя лучше, и иногда выношу изъ этого хаоса нѣсколько удачно вылившихся фразъ, и сейчасъ замѣчу ихъ на нотной бумагѣ» (письмо отъ 6—10 августа 1840 г.).

[2]) Первый гобоистъ опернаго оркестра.

лать что-нибудь въ родѣ того акомпанимента, который я послѣ написалъ, или, лучше сказать, придѣлалъ. Ту мелодію, которую ты даже въ счетъ не поставилъ, я и самъ нахожу слабою, но дѣлать нечего, такъ пришлось! При третьей, которая тебѣ нравится, именно я нашелъ ее совершенно не думавши и незамѣтно, мимоходомъ, записалъ ее, и боюсь даже теперь, что она не моя, потому что черезчуръ легко мнѣ досталась, тѣмъ болѣе, что я и развить ее не умѣлъ! Прочее все *додѣлывалось* мало по малу. Вотъ тебѣ подробная «confession» моихъ трудовъ» (изъ письма 18-го мая 1841 года).

Получивъ обратно своего «Крысолова», А. Н. вновь его передѣлалъ и далъ его исправить Карлу Шуберту. Вмѣстѣ съ тѣмъ, Сѣровъ написалъ въ іюнѣ же новую «*Maylied*» (Майскую пѣснь), для голоса съ віолончелемъ, которая также была проредактирована Шубертомъ. Сѣровъ находилъ, что послѣдній много хорошаго придаетъ его незначительнымъ музыкальнымъ идеямъ. Въ этомъ мѣсяцѣ Сѣровъ посѣтилъ также Принца Ольденбургскаго, которому онъ снесъ свою «Майскую пѣснь», и сейчасъ же задумалъ написать кантату на какой-нибудь «грандіознѣйшій» текстъ Шиллера. Онъ уже выбралъ «Macht des Gesanges» (Могущество пѣнія), даже совѣтовался съ Шубертомъ, но, повидимому, скоро оставилъ свою мысль. За то онъ чрезвычайно обрадовался, узнавъ, что его «Майская пѣснь» была исполнена у Принца—имъ самимъ, графомъ Вьельгорскимъ и Гензельтомъ. Это извѣстіе А. Н. получилъ уже въ Ревелѣ, куда онъ отправился съ родными 2-го іюня, и оно вызвало у наивнаго автора самый дѣтскій, неподдѣльный восторгъ: «Радость эта совершенно поглотила все мое бытіе, и я только могъ плакать отъ умиленія!». Въ этомъ же письмѣ (5-го августа) онъ сообщаетъ о «неслыханной удачѣ» по службѣ: его перевели изъ 5-го департамента въ уголовное отдѣленіе Министерства Юстиціи. Но, конечно, подобныя радости Сѣрова были не на долго.

Сѣровы остались въ Ревелѣ до осени, когда и возвратились въ Петербургъ. Написалъ-ли что-нибудь за это время А. Н.—неизвѣстно; врядъ-ли, хотя Стасовъ и предлагалъ ему текстъ баллады «Le Viole» Гюго. Осенью же онъ принялся за «*Пѣснь Мефистофеля*», а затѣмъ (въ концѣ 1841 г. и въ началѣ 1842 г.) написалъ «*Херувимскую*», по поводу которой онъ писалъ Стасову: «Въ чистой рѣкѣ отражается и небо, и берега, и жилища человѣка, но рѣка спокойно катитъ свѣтлыя свои струи, струи лазоревыя, отъ того, что небо даритъ ей свой цвѣтъ при каждомъ переливѣ. Въ такомъ настроеніи писалъ я свою «Херувимскую»; въ несовершенномъ успѣхѣ виноватъ не я,

а мой конь, съ которымъ молодой всадникъ еще справиться не можетъ». «Херувимская» была написана въ G—dur'ѣ, съ модуляціей въ H—dur. Сѣровъ считалъ ее тогда настоящей духовной пѣснью, но можно вполнѣ достовѣрно предположить, что какъ церковнаго вообще, такъ православнаго въ частности характера въ ней не было совершенно. Сѣровъ не имѣлъ дарованія къ этого рода композиціи. Она, какъ и всѣ указанные до сихъ поръ первоначальные опыты А. Н., не сохранилась.

1842 году суждено было играть крупную роль въ музыкальной жизни Сѣрова, такъ какъ къ этому году относится его знакомство съ Листомъ и, въ особенности, съ Глинкой. Листъ пріѣхалъ въ Петербургъ въ первой половинѣ апрѣля 1842 года. Незадолго передъ этимъ Сѣровъ познакомился съ Глинкой, заканчивавшимъ въ то время своего великаго «Руслана». Такимъ образомъ, оба эти событія совпали въ одно и то же время. Сѣровъ имѣлъ странную привычку, не покинувшую его даже и въ болѣе зрѣломъ возрастѣ: не только подготовлять себѣ впечатлѣнія отъ извѣстнаго художника-исполнителя, но составлять себѣ мнѣніе о его творческомъ талантѣ, не имѣя на то достаточныхъ данныхъ. Онъ уже воображалъ тогда, что въ самомъ дѣлѣ совершенно «раскусилъ» Листа, такъ же, какъ полагалъ около того же времени, что справедливо цѣнитъ значеніе такого выдающагося художника, какъ Берліозъ, принадлежащаго, вмѣстѣ съ Листомъ, къ наиболѣе крупнымъ музыкальнымъ мастерамъ нашего вѣка. И въ Берліозѣ, и въ Листѣ Сѣровъ отрицалъ великіе творческіе таланты, оставляя удѣломъ одного оркестръ, другого—фортепіано. Вотъ что Сѣровъ писалъ въ это время Стасову про Листа: «Исполненіе (у Листа) возьметъ верхъ надъ сочиненіемъ. Какъ не говори, а чудовищность, хотя и геніальная, а всетаки чудовищность, т. е. *безобразіе*!.. Всѣ творенія Листа, какъ дѣти съ чудовищною организаціею, недолговѣчны...». Но если Сѣрову не суждено было предугадать значеніе позднѣйшихъ твореній Листа, то онъ точно также жестоко ошибся и въ Берліозѣ, который въ то время создалъ уже почти всѣ свои значительнѣйшія произведенія. Про него Сѣровъ тоже пишетъ (въ томъ же письмѣ): «По моему, Берліозъ совсѣмъ не новый Бетховенъ, совсѣмъ не геній, а *просто—сумасбродъ*!». Правда, въ этомъ отношеніи онъ сходился въ то время съ мнѣніемъ своего друга В. В. Стасова, который впослѣдствіи лучше понялъ и оцѣнилъ значеніе автора «Осужденія Фауста». И еще болѣе странно, что это непониманіе чисто *композиторскаго* значенія этихъ двухъ художниковъ осталось у Сѣрова до конца его дней. Объяснить себѣ это можно, съ одной стороны,

складомъ музыкальной натуры Сѣрова (хотя онъ и сталъ потомъ горячимъ приверженцемъ Вагнера, а послѣдній, въ свою очередь, признавалъ творчество Листа и Берліоза), а съ другой, и, мнѣ кажется, даже *главнымъ* образомъ тѣмъ, что Сѣровъ не задалъ себѣ труда (или не имѣлъ на то возможности) изучить детально и въ большомъ количествѣ произведенія какъ Листа (болѣе позднія, такъ какъ въ то время Листъ ограничивался почти исключительно своими волшебными транскрипціями), такъ и Берліоза. Пожалуй, тоже случалось иногда у Сѣрова и по отношенію къ Глинкѣ, но это будетъ видно уже изъ дальнѣйшаго изложенія.

За то исполненіе Листа привело А. Н. въ такой экстазъ, что онъ не только, вмѣстѣ со Стасовымъ, былъ послѣ концерта, «какъ помѣшанный», но поспѣшилъ выразить восторгъ въ письмѣ къ своему Вольдемару: «Въ первѣйшихъ, позволь мнѣ тебя поздравить съ причастіемъ великихъ тайнъ искусства, и потомъ—дай немного призадуматься. Вотъ уже почти два часа, какъ я оставилъ залу [1]), а я все еще внѣ себя: гдѣ я? гдѣ мы? что это, на яву или во снѣ? неужели я точно Листа слышалъ?... Надобно покаяться: я ожидалъ многаго по описаніямъ, предчувствовалъ многое по какому-то невѣдомому убѣжденію, но дѣйствительность далеко за собою оставила всѣ надежды!». Еще долго А. Н. продолжалъ бредить Листомъ, такъ что, въ концѣ концовъ, дома стали надъ нимъ смѣяться; но все же поклоненіе Листу-исполнителю не заставило Сѣрова присмотрѣться ближе къ композиторской дѣятельности Листа, которую онъ не переставалъ отрицать. Тѣмъ не менѣе, впечатлѣніе, произведенное Листомъ, было слишкомъ сильно. Онъ со своимъ пріятелемъ добился личнаго знакомства съ великимъ піанистомъ, который сыгралъ для нихъ у себя не мало разныхъ выдающихся вещей, а также подарилъ Сѣрову свой музыкальный автографъ. Нѣсколько лѣтъ спустя, Сѣровъ письменно возобновилъ свое знакомство съ Листомъ,ославъ и посвятивъ ему свое переложеніе Бетховенской увертюры «Коріоланъ» (это было въ Крыму, въ 1847 году). Еще гораздо позднѣе, когда А. Н. былъ уже достаточно знаменитымъ авторомъ «Юдиои», онъ видѣлся съ Листомъ за границей. Во всякомъ случаѣ, чтобы закончить здѣсь съ первыми сношеніями Сѣрова съ Листомъ, необходимо заявить, что юноша-Сѣровъ понялъ совершенно исключительное, геніальное *исполненіе* Листа гораздо лучше и непосредственнѣе, нежели великій Глинка, отдававшій предпочтеніе болѣе мягкой *манерѣ* исполненія Джона Фильда.

[1]) Первый концертъ Листа состоялся 8-го апрѣля 1842 г., въ залѣ Дворянскаго Собранія.

Читатели знаютъ, что первыя представленія «Жизни за Царя», на которыхъ былъ Сѣровъ, не вызвали въ немъ особеннаго расположенія ни къ русской музыкѣ вообще, ни къ музыкѣ Глинки въ частности. Это случилось лишь послѣ *личнаго* знакомства А. Н. съ нашимъ первымъ музыкальнымъ художникомъ. Онъ встрѣтился впервые съ Глинкой зимою 1840 — 1841 гг. у общаго знакомаго А. Д. К — ва, служившаго въ то время въ театральной дирекціи. Въ своихъ воспоминаніяхъ о М. И. Глинкѣ Сѣровъ подробно описываетъ то впечатлѣніе, которое произвелъ на него Глинка исполненіемъ своихъ романсовъ [1]). Болѣе близкое знакомство ихъ состоялось черезъ годъ съ небольшимъ, въ мартѣ 1842 года, у Тарновскихъ. Тогда уже въ Петербургѣ носились слухи о предстоящей постановкѣ новой оперы Глинки—«Русланъ и Людмила», поэтому понятно, что молодой любитель уже съ бо́льшимъ вниманіемъ и усердіемъ отнесся къ прославляемому русскому «маэстро». Послѣ состоявшагося знакомства, Сѣровъ уже пишетъ Стасову такъ: «О, съ тѣхъ поръ, какъ я лично познакомился съ М. И. Глинкой, я въ него вѣрую, какъ вѣрую въ божество!» (письмо 15-го марта 1842 г.). Въ это-то время Сѣровъ и сталъ присматриваться ближе къ русской музыкѣ, вѣрнѣе, къ русской оперѣ, и даже, съ благословенія своего друга, началъ подумывать о приготовленіяхъ къ сочиненію собственной оперы. Глинка всегда относился съ дружественнымъ вниманіемъ къ молодымъ русскимъ музыкантамъ или даже просто любителямъ. На этотъ разъ, узнавъ, тѣмъ болѣе, что Сѣровъ такъ хорошо играетъ съ листа и проявляетъ самую искреннюю и дѣятельную любознательность ко многимъ вопросамъ, касающимся музыкальнаго искусства, Глинка не отказывался отъ личныхъ бесѣдъ съ Сѣровымъ, высказывая ему свои воззрѣнія на музыку и ея представителей, и эти бесѣды, несомнѣнно, отражались на письмахъ А. Н. къ Стасову. Даже болѣе— Глинка знакомилъ его съ новыми отрывками своей оперы. Михаилъ Ивановичъ жилъ въ то время на Гороховой, между Малой Морской и Адмиралтейской площадью, и Сѣровъ нѣсколько разъ навѣщалъ тамъ творца «Руслана». Въ свою очередь, послѣдній бывалъ также въ домѣ Сѣровыхъ, который онъ посѣщалъ и позднѣе, по возвращеніи изъ Испаніи. Глинка былъ также убѣжденъ въ талантливости сестры Сѣрова, Софіи Николаевны, и проходилъ съ нею свои романсы, въ особенности «Маргариту» и «Ты скоро меня позабудешь». По свидѣтельству В. В. Стасова, Михаилъ Ивановичъ «восхищался ея необычай-

[1]) «Воспоминанія о Михаилѣ Ивановичѣ Глинкѣ» (Критическія статьи А. Н. Сѣрова. Т. III. Спб. 1895. Стр. 1314—1356).

ной музыкальной интеллигенціей, драматизмомъ, страстностью выраженія и граціей». Съ разрѣшенія автора, Сѣровъ присутствовалъ на одной изъ репетицій «Руслана и Людмилы», а затѣмъ на первомъ представленіи оперы, 27-го ноября 1842 года, и на многихъ послѣдующихъ. Несмотря на все свое тогдашнее поклоненіе Глинкѣ, Сѣровъ всетаки не былъ въ состояніи вполнѣ оцѣнить значеніе колоссальнаго произведенія Глинки. Онъ не былъ подготовленъ къ музыкѣ этого рода, поэтому не только находилъ (отчасти, можетъ быть, справедливо) недостатки въ «Русланѣ», но вовсе сталъ отрицать необычайное значеніе этой оперы, вовсе не понялъ, что̀ на самомъ дѣлѣ создалъ Глинка этой своей партитурой, оставивъ въ сторонѣ ея нелѣпо скроенное либретто и нѣкоторыя частности, въ которыхъ даже Глинка не могъ не уплатить дани общему уровню своихъ музыкальныхъ современниковъ. Вотъ почему въ своемъ мнѣніи о «Русланѣ» Сѣровъ постоянно колебался, часто противорѣчилъ самому себѣ и подчасъ даже доходилъ до того, что сомнѣвался, могъ-ли Глинка *сознательно* создавать свои поразительныя страницы, даже въ отношеніи оркестровки. Достаточно привести здѣсь хотя бы приписку Сѣрова въ его письмѣ къ В. В. Стасову (24-го августа 1844 г.), гдѣ онъ пишетъ: «На что тебѣ «Русланъ»? *Развѣ для контрапункта! Его много, но какъ все у Глинки, не хорошъ, потому что не у мѣста!*»—или отрывокъ изъ болѣе поздняго письма (4-го февраля 1846 г.): «Да, чѣмъ я больше работаю для оркестра (*какъ бы малозначительны ни были эти работы*), тѣмъ больше убѣждаюсь, что знать оркестръ — великая наука, *которая*, между прочимъ, *не далась Глинкѣ. Его оркестръ хорошъ на бумагѣ, а не въ театрѣ*»... Безъ сомнѣнія, здѣсь играло большую роль ослѣпленіе собственной миссіей въ области музыки, которое и не позволяло Сѣрову съ достаточной объективностью и твердостью признать историческія заслуги Глинки. Такъ какъ цѣлью настоящей статьи можетъ быть лишь выясненіе отношеній Сѣрова къ другимъ музыкантамъ и его воззрѣній на ихъ творчество, то я перехожу здѣсь къ остальнымъ событіямъ, которыя отмѣтила его жизнь въ этомъ 1842 году, тѣмъ болѣе, что впослѣдствіи намъ снова придется встрѣтиться съ личными сношеніями Сѣрова съ М. И. Глинкой.

Оперы Глинки обратили вниманіе А. Н. на скудную литературу нашего лирическаго театра. Онъ уже самъ сталъ подумывать, хотя и слишкомъ преждевременно, о сочиненіи русской оперы. Такъ, онъ обратилъ, между прочимъ, вниманіе на «Аскольдову могилу», найдя сюжетъ вполнѣ пригоднымъ для оперы, хотя плохо скроеннымъ въ твореніи Верстовскаго. Впослѣдствіи

вторая опера Сѣрова—«Рогнѣда» была имъ написана на сюжетъ, взятый изъ этой же эпохи и дѣйствіе котораго происходитъ въ этой же мѣстности. Но въ то время, конечно, А. Н. еще боялся серьезно думать объ оперѣ. Онъ по прежнему продолжалъ свои небольшія композиторскія попытки, какъ, напримѣръ, «*Chanson des pirates*», *Элегію* на русскій текстъ и *Романсъ* на французскій, о которыхъ упоминается въ неизданномъ письмѣ отъ 24-го мая. Продолжалъ онъ также перекладывать партитуры классиковъ для фортепіано и прилежно учиться играть съ листа партитуры. Эти черновыя работы могли ему принести только пользу.

Лѣтомъ наступилъ двухмѣсячный перерывъ въ перепискѣ обоихъ друзей. Онъ самъ собою отмѣтилъ какъ бы новый переходъ или переломъ во взаимныхъ ихъ отношеніяхъ, отражавшихся въ письмахъ. Вполнѣ основательно можно предположить, что къ этому ихъ подвинуло впечатлѣніе, произведенное знакомствомъ съ такими крупными музыкантами, какъ Глинка и Листъ. Къ тому же, В. В. Стасовъ перешелъ въ это время на послѣдній курсъ Училища Правовѣдѣнія и долженъ былъ начать думать о своей будущей *общественной* дѣятельности, что не замедлило отразиться и на настроеніи Сѣрова. Оба друга стали подводить итоги ихъ уже двухлѣтней переписки и начертывать программу будущаго. Въ своемъ (неизданномъ) письмѣ отъ 4-го іюня Сѣровъ старается выяснить ихъ взаимныя отношенія и сдѣлать «нѣкоторыя общія замѣчанія касательно нѣкоторой переписки, послѣ тщательной ревизіи оной съ обѣихъ сторонъ». Вотъ что онъ пишетъ вслѣдъ за этимъ: «Сколько людей на свѣтѣ переписываются, но для сколькихъ переписка имѣетъ такое значеніе, какъ для нѣкоторыхъ двухъ юношей? И сами эти два юноши, когда въ стѣнахъ Училища впервые высказали намѣреніе переписываться, понимали-ли они, *что* они начали и къ чему это ихъ поведетъ?». И въ концѣ того же письма Сѣровъ прибавляетъ: «По всѣмъ примѣтамъ, можно сказать, что нынѣ, въ половинѣ 1842 года, кончился первый періодъ вышерѣченной переписки, періодъ, безъ всякаго сомнѣнія, самый слабый и несовершенный, но поэтическій, какъ все младенческое и историческое. Двумъ юношамъ теперь несравненно болѣе труда предстоитъ; природа начинаетъ ихъ оставлять мало по малу, она замѣтила, что у нихъ начинаютъ развиваться собственныя чувства, и имъ ихъ предоставила. И такъ: прежде—все, теперь выборъ; прежде—впечатлѣнія и чувствованія, изрѣдка мысли, теперь—мысли и только мысли (чувствованія, какъ повѣрка); прежде — лиризмъ, теперь—система; прежде—блескъ славы и жаръ ощущенія, теперь — свѣтъ ума и теплота чувства»... Къ этимъ же письмамъ Сѣрова примыкаетъ и его «Про-

грамма диссертаціи о субъективномъ и объективномъ въ музыкѣ», съ самымъ подробнымъ ея поясненіемъ. Все это показываетъ, какая искренняя, рѣдкая, полная мысли и чувства дружба соединяла Сѣрова съ В. В. Стасовымъ, и заставляетъ сожалѣть, что эти страницы писемъ Сѣрова, полныя самыхъ чистыхъ юношескихъ его упованій, остались до сихъ поръ неизданными [1]).

1843 годъ. Первое письмо, адресованное В. В. Стасову въ началѣ января этого года, сообщаетъ цѣлый рядъ біографическихъ фактовъ. Въ концѣ декабря оба пріятеля долго любовались выставленной (въ концѣ 1842 года) картиной Моллера—«Русалка». Въ январѣ Сѣровъ заболѣлъ, а потому принялся съ бо́льшимъ рвеніемъ за чтеніе и за свои рисунки. Въ тоже время онъ подумывалъ объ ораторіи на сюжетъ баллады Гёте «Богъ и баядерка», которую ему присовѣтовалъ В. В. Стасовъ и которую Сѣровъ скоро оставилъ въ покоѣ. На бумагу онъ уже сталъ заносить новую фортепіанную свою пьесу - этюдъ «*Capriccioso quasi burlesco*» и началъ еще больше подумывать объ операѣ: «Я горю нетерпѣніемъ сыскать молодчика, достойнаго въ литературномъ отношеніи, чтобы скропать мнѣ либретто для оперы въ 3-хъ актахъ, сюжетъ которой я недавно встрѣтилъ въ одномъ журналѣ. Сюжетъ этотъ меня теперь чрезвычайно занимаетъ; въ немъ есть все: сильные и нѣжные характеры, сценическое движеніе, оперная простота (необходимое условіе), все, все,—и мнѣ кажется, что если я начну надъ этимъ работать, то должно что-нибудь выйти порядочное, какъ слѣдуетъ». Но и на этотъ разъ ничего не вышло. Черезъ полгода у Сѣрова еще тверже обозначилось желаніе начать оперу, черезъ годъ лишь нашелся желательный ему «молодчикъ», а все же опера *не могла* состояться. Нельзя сказать, что у Сѣрова (несмотря на наступившій 24-й годъ) были «мечты всегда довольно мелки», какъ онъ признается въ этомъ письмѣ, но не было еще достаточной подготовки, достаточнаго знанія. Въ февралѣ А. Н. продолжалъ видѣться съ Глинкой и подъ обаяніемъ его бесѣдъ продолжалъ любоваться «Русланомъ» и посѣщать спектакли, въ которыхъ онъ давался. Между прочимъ, Глинка поручилъ Сѣрову, отправившемуся въ концѣ лѣта въ Нижній-Новгородъ, отвезти экземпляръ партитуры «Жизни за Царя» своему знакомому—Улыбышеву. Стасовъ совѣтовалъ своему пріятелю воспользоваться посредничествомъ Михаила Ивановича, чтобы познакомиться съ живописцемъ Карломъ Брюлловымъ, но А. Н. отказался отъ этой мысли, сознавая что разгулъ Брюллова (въ сообществѣ

[1]) Онѣ заняли бы слишкомъ много мѣста и не отвѣчаютъ характеру настоящей статьи, почему я и принужденъ не воспроизводить ихъ здѣсь въ полной подробности.

знаменитой братіи, собиравшейся въ то время у Кукольниковъ) «слишкомъ ему не по плечу». Вмѣстѣ съ тѣмъ, Сѣровъ по прежнему ходилъ въ итальянскую оперу и концерты. Такъ, въ мартѣ онъ слышитъ первую часть «Израиля» Генделя и «Реквіемъ» Моцарта, восхищаясь этими классическими твореніями, а главное слышитъ снова Листа, который вторично пріѣхалъ (въ апрѣлѣ) въ Петербургъ. Послѣ перваго концерта Сѣровъ пишетъ, между прочимъ: «Я вышелъ изъ концерта не въ восторгѣ, какъ прежде». Второй концертъ Листа произвелъ на него болѣе сильное впечатлѣніе, но всетаки въ немъ уже не было такого захватывающаго интереса къ великому художнику-исполнителю, какъ прежде. Странно, что въ этомъ отношеніи А. Н. подчинился, до нѣкоторой степени, общему настроенію петербургской публики, встрѣтившей Листа во второй его пріѣздъ далеко не съ такимъ энтузіазмомъ, какъ въ 1842 году. Листъ даже давалъ въ это время свои концерты въ залѣ дома Энгельгардта (нынѣ Учетно-Ссуднаго банка), гораздо меньшей по размѣрамъ, нежели залъ Дворянскаго Собранія.

Лѣтомъ семейство Сѣровыхъ жило снова въ Ораніенбаумѣ. 30-го іюня или 1-го іюля А. Н. отправился въ Нижній-Новгородъ. Осталось не выясненнымъ: поѣхалъ-ли онъ туда для собственнаго удовольствія или по порученію отца, имѣвшаго родственниковъ въ Москвѣ, куда А. Н. также заѣхалъ; во всякомъ случаѣ, врядъ-ли здѣсь можно предположить служебную поѣздку. Передъ отъѣздомъ своимъ Сѣровъ просилъ своего друга, только что вышедшаго тогда изъ Училища Правовѣдѣнія, посовѣтовать, «какъ употребить время своего путешествія». Повидимому, послѣдній снова напомнилъ Сѣрову о мысли приняться за оперу и предложилъ ему, какъ сюжетъ, романъ Лажечникова «Басурманъ». Сѣровъ обрадовался этому предложенію и въ письмѣ своемъ изъ Нижняго (18-го августа) подробно излагаетъ свой взглядъ на обработку этого сюжета. «Мысль объ этой оперѣ», — говоритъ Сѣровъ въ этомъ же письмѣ, — «уже совершенно слилась со всѣмъ моимъ существомъ, вошла въ жизнь мою и какъ-будто для нея я себя готовилъ». Онъ уже распредѣлилъ даже партіи своей «мнимой-будущей» оперы:

Анастасія.	сопрано.
Семенова	
Андрюша.	альтъ.
Антонъ.	тенора.
Поппель («теноришка» въ діапазонѣ Рембо) [1]. . . .	
Ософя.	

[1]) Изъ «Роберта» Мейербера.

Образецъ . . . . . }
Мамонъ . . . . . } басы.
Холмскій. . . . . }
Хабаръ . . . . . }

Но, конечно, несмотря на самое подробное толкованіе своего взгляда на эту оперу, Сѣровъ имъ однимъ и ограничился; врядъ-ли онъ даже приступилъ къ самымъ первымъ начаткамъ музыкальнаго изложенія «Басурмана». Считая излишнимъ выписывать подробно весь планъ задуманной оперы (читатели могутъ ознакомиться съ нимъ по изданному письму Сѣрова, отъ 18-го августа 1843 г.—см. «Русская Старина», 1876 г., декабрь), не могу, однако, не обратить вниманія на тотъ фактъ, что одно изъ дѣйствующихъ лицъ романа Лажечникова — Аѳоню Сѣровъ вздумалъ сдѣлать на манеръ Торопки-Голована Верстовскаго, — гусляромъ и разскащикомъ. Что у Сѣрова въ то время не могъ надолго удержаться какой-либо сюжетъ для крупнаго музыкальнаго драматическаго произведенія, доказываетъ тотъ фактъ, что дорогой въ Нижній, т. е. уже тогда, когда Стасовымъ былъ предложенъ такъ восхитившій А. Н. сюжетъ «Басурмана», послѣдній носился еще съ другимъ прельстившимъ его текстомъ—«Sancta Elena al Calvario» Метастазіо, который онъ находилъ чрезвычайно удобнымъ для небольшой ораторіи. Вотъ что пишетъ о немъ Сѣровъ въ неизданномъ до сихъ поръ письмѣ отъ 30-го іюля (изъ Нижняго): «Я занимался этимъ сюжетомъ по дорогѣ изъ Петербурга въ Москву и сюда въ Нижній, и въ головѣ уже пообдѣлалъ кое-что, но, предварительно дальнѣйшаго, хотѣлъ посовѣтоваться съ тобою (В. В. Стасовымъ). Сюжетъ грандіозенъ. Св. Елена отыскиваетъ Древо Креста; въ томъ помогаютъ ей: епископъ Макарій, христіанка Eudossa, обращенный изъ евреевъ Gustazio и хоръ dei Fideli. Найдены три креста. Для узнанія настоящаго, епископъ Макарій прикладываетъ одинъ изъ крестовъ къ тѣлу одного умершаго, котораго въ то время несли мимо хоронить: мертвый отъ прикосновенія Животворящаго Древа оживаетъ. Чудо это совершается за сценой. Gustazio разсказываетъ объ этомъ событіи Св. Еленѣ, и когда Св. Макарій возвращается въ торжествѣ, всѣ падаютъ ницъ предъ Животворящимъ Крестомъ. — Вотъ и расположеніе голосовъ, по моему: St. Elena (престарѣлая императрица)—contralto; St. Macario — basso; Draciliano (префектъ Іудеи) — basso cantante; Eudossa—soprano; Gustazio—tenore...».

Но и эти предположенія оказались лишь однимъ изъ многочисленныхъ проектовъ Сѣрова въ области обширныхъ его музыкальныхъ работъ, оставшихся

не выполненными. Однако, въ дорогѣ А. Н. занимался не только однимъ этимъ проектомъ, но, и съ гораздо большимъ успѣхомъ, воспользовался находившейся у него въ рукахъ партитурой оперы «Жизнь за Царя». Сѣровъ прилежно штудировалъ ее, покуда не пришлось отдать по принадлежности—Улыбышеву, которому, какъ извѣстно, онъ долженъ былъ вручить ее, по порученію Глинки.

Побывавъ въ Москвѣ и Ярославлѣ, А. Н. прибылъ въ Нижній-Новгородъ и не замедлилъ съѣздить съ визитомъ къ Улыбышеву, у котораго онъ и потомъ бывалъ нѣсколько разъ. Несмотря на свое личное знакомство съ послѣднимъ и весьма сниходительные отзывы о дилеттантскихъ способностяхъ бывшаго дипломата—автора «Новой біографіи Моцарта» (за что его Вольдемаръ задалъ ему большую «головомойку»), Сѣровъ всетаки уже тогда видѣлъ главные недостатки этой книги, которую онъ впослѣдствіи такъ страшно разгромилъ. У помѣщика Улыбышева Сѣрову, кромѣ бесѣдъ, пришлось и «музицировать» (здѣсь онъ впервые узналъ «Іосифа» Мегюля), но большую часть времени онъ все же употребилъ здѣсь на сниманіе видовъ.

Въ сентябрѣ А. Н. возвратился въ Петербургъ. Менѣе чѣмъ черезъ мѣсяцъ его уже опять привлекаетъ новый сюжетъ, повидимому, для болѣе или менѣе крупной музыкальной пьесы, на этотъ разъ «Ночь на распутьи» Луганскаго (В. Даля), о которой онъ упоминаетъ въ своемъ письмѣ отъ 4-го ноября [1]). Въ это же время онъ написалъ романсы на слова Пушкина—«*Мери*» и «*Пробужденіе*»; первый изъ нихъ Сѣровъ скоро исправилъ и даже, повидимому, далъ для исполненія своимъ знакомымъ.

1844 годъ принесъ цѣлый рядъ новыхъ «пробныхъ» проектовъ и композицій, не говоря уже объ аранжировкахъ, на которыя Сѣровъ имѣлъ большой талантъ. Такъ, уже въ письмѣ своемъ отъ 2—3 января онъ сообщаетъ о какой-то фортепіанной пьесѣ, безъ названія. Въ тоже время онъ принимается изучать композиціи Бортнянскаго. Очень любопытно, что у Сѣрова въ это время встрѣчается новый, вполнѣ противоположный прежнимъ (особенно 1840 года) отзывъ о Мейерберѣ. «Узнаютъ, оцѣнятъ генія»,—пишетъ А. Н. (въ письмѣ отъ 13-го января 1844 г.),—«но рядомъ съ нимъ признаютъ за генія же какого-нибудь талантливаго кропотуна, который въ жизнь свою не добрался ни до одного яснаго представленія, хотя и въ

[1]) Изъ этого же письма видно, что Сѣровъ искалъ случая познакомиться съ восхищавшимъ его пѣвцомъ Рубини, которому онъ посвятилъ цѣлое «посланіе».

самомъ дѣлѣ любитъ искусство [1]),—или умнаго, ученаго мошенника, который самымъ безсовѣстнымъ образомъ обморочитъ и оплететъ всѣхъ и каждаго». Несмотря на этотъ отзывъ, А. Н., какъ извѣстно, сталъ впослѣдствіи снова настоящимъ мейерберистомъ.

Лѣтомъ Сѣровъ написалъ цѣлыхъ двѣ *Сонаты* (въ Es—dur и B—dur), а также *Тему съ 6 варіаціями*, о которыхъ онъ упоминаетъ въ письмѣ своемъ къ В. В. Стасову отъ 17-го іюня, препровождая ему скерцо первой сонаты. Всѣ эти опыты остались неизвѣстными. Въ іюлѣ и августѣ А. Н., вмѣстѣ съ В. В. Стасовымъ, изучалъ старинный теоретическій трактатъ Марпурга («съ легкой руки Марпурга, скоро самъ примусь за дѣланіе фугъ»,—пишетъ Сѣровъ въ письмѣ отъ 10-го августа). Въ сентябрѣ у Сѣрова снова разгорается желаніе начать оперу. На этотъ разъ Стасовъ посовѣтовалъ ему приняться за «Виндзорскихъ кумушекъ», и А. Н. даже удалось найти себѣ для этой цѣли русскаго либреттиста, въ лицѣ В. Р. Зотова. Ни одинъ сюжетъ до сихъ поръ не занималъ Сѣрова такъ долго, какъ сюжетъ этой шуточной комедіи Шекспира. Авторъ либретто этой предполагавшейся оперы, В. Р. Зотовъ, недавно напечаталъ (въ 1-й книжкѣ журнала «Наблюдатель», за 1896 годъ) подробное воспоминаніе объ этой длинной и курьезной исторіи, которой онъ все же придалъ нѣсколько преувеличенное значеніе. Его воспоминанія носятъ названіе: «А. Н. Сѣровъ и первая задуманная имъ опера». Читатели уже знаютъ, что Сѣровъ неоднократно принимался за оперу, и всего лишь годъ передъ тѣмъ съ восхищеніемъ началъ развивать планъ оперы «Басурманъ»; но изъ этого ничего не вышло, какъ ничего не вышло и изъ «Виндзорскихъ кумушекъ», хотя работы по части сценаріума пошли здѣсь гораздо дальше. Къ сожалѣнію, всѣ подробности, довольно многочисленныя, объ этой оперѣ, находящіяся въ письмахъ Сѣрова къ В. В. Стасову, упущены въ печати (въ «Русской Старинѣ»), почему и получилось не вполнѣ ясное и полное освѣщеніе этого случая въ воспоминаніяхъ г. Зотова. Сѣровъ дѣйствовалъ съ большой настойчивостью, написалъ самый подробный сценарій, часто видѣлся съ г. Зотовымъ, даже надоѣдалъ ему и, несмотря на отказы и задержки со стороны послѣдняго, всетаки заставилъ своего либреттиста приняться за работу. Самъ г. Зотовъ, въ письмѣ своемъ отъ 3-го ноября 1844 года (сохранившемся въ перепискѣ Сѣрова), признается: «Настойчивость ваша мнѣ чрезвычайно понравилась... Послѣ вашего отвѣта, я не хочу и не могу отказать

[1]) Повидимому, Сѣровъ предполагаетъ здѣсь музыку Берліоза, котораго онъ, однако, въ то время совершенно не зналъ.

вамъ въ вашей просьбѣ»..... И всетаки планъ «Виндзорскихъ кумушекъ» постигла участь всѣхъ прежнихъ оперныхъ попытокъ Сѣрова. Эта новая, несостоявшаяся идея еще яснѣе показываетъ, насколько Сѣровъ былъ въ то время *неподготовленъ* къ серьезной композиторской дѣятельности; его направленіе, вѣрнѣе, характеръ его дарованія тогда еще совершенно не выяснились. Онъ охотно увлекался всякими сюжетами, которые ему подавались въ дружескомъ совѣтѣ: то его привлекаетъ эпоха древняго Кіева (Аскольдъ), то —ораторія, то онъ съ воодушевленіемъ принимается за «Басурмана», то черезъ годъ берется за комическую оперу на сюжетъ Шекспира. Можно не безъ основанія предполагать, что Сѣровъ дальше предварительныхъ плановъ во всемъ этомъ не шелъ, такъ какъ отъ всѣхъ этихъ попытокъ не сохранилось ни одной нотной строчки.

Наконецъ, декабрь принесъ еще одинъ неоконченный набросокъ предполагавшейся пьесы—«*Вакхической пѣсни*», объ эскизѣ которой А. Н. сообщаетъ въ послѣднемъ своемъ письмѣ за этотъ годъ, отъ 9-го декабря. Въ это время у Сѣрова все продолжались его музыкальныя собранія, въ которыхъ, кромѣ В. В. Стасова, участвовали также Ломакинъ, Дробишъ и др.

1845 годъ имѣлъ очень крупное значеніе въ жизни будущаго автора «Юдиѳи». Осенью Сѣровъ отправился на мѣсто своего новаго служенія—въ Симферополь. Жизни его въ этомъ городѣ будетъ посвящена слѣдующая глава; здѣсь же я скажу лишь вкратцѣ о другомъ фактѣ, имѣвшемъ менѣе важное значеніе, но не лишенномъ нѣкотораго интереса. Я хочу указать на *еще одну новую* попытку А. Н. написать оперу, которая на этотъ разъ приняла болѣе реальныя формы. Сѣровъ видѣлъ, что В. Р. Зотовъ старается просто «развязаться» съ нимъ (какъ онъ жалуется въ своемъ письмѣ отъ 8-го декабря 1844 г.), но эта неудача еще болѣе возбуждала въ немъ желаніе приступить къ оперѣ. И вотъ онъ принимается за маленькую оперетту, совершенно водевильнаго характера, на сюжетъ «Мельничихи въ Марли», водевиля съ пѣніемъ, видѣннаго имъ въ то время на сценѣ французскаго театра. Но и съ этой пьесой Сѣрову также не удалось окончательно справиться въ Петербургѣ, а потому она и явилась одной изъ первыхъ его болѣе или менѣе серьезныхъ музыкальныхъ задачъ, взятыхъ имъ съ собою въ Симферополь. Въ этомъ городѣ А. Н. Сѣровъ провелъ нѣсколько лѣтъ своей цвѣтущей и наиболѣе радостной молодости, причемъ жизнь его тамъ повліяла на многое въ его будущей музыкальной дѣятельности.

Ник. Финдейзенъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Оглавленіе.

стр.

Бѣлинскій, какъ театральный критикъ. Ст. **Д. А. Коропчевскаго** 1

Портретъ В. Г. Бѣлинскаго.

И. И. Монаховъ. Товарищескія воспоминанія о немъ **К. Н. Делазари-Константинова** 29

Портретъ И. И. Монахова.

«Властотворный образъ человѣколюбія Божія». Мистерія, соч. Іеромонаха Митрофана Довгалевскаго, 1737 г. Сообщ. **В. Н. Перетцъ** 55

Александръ Николаевичъ Сѣровъ. Очеркъ его жизни и музыкальной дѣятельности. **Н. Ѳ. Финдейзена** 79